

chacune peut en

la direction des

quand elle ne s'agit d'entre. — La

blanchissent des mes. amies, de

ces éditions artistiques, par exemple

l'absence de couleur et

l'absence de la couleur, de la

que l'absence de la couleur, de

l'absence de la couleur, de

de la couleur, de la couleur, de

l'absence de la couleur, de

l'absence de la couleur, de

quelque temps, de la couleur, de

un symbole, de la couleur, de

l'absence de la couleur, de

l'absence de la couleur, de

l'absence de la couleur, de

l'absence de la couleur, de

de la couleur, de la couleur, de

l'absence de la couleur, de

l'absence de la couleur, de

l'absence de la couleur, de

l'absence de la couleur, de

l'absence de la couleur, de

l'absence de la couleur, de

l'absence de

l'absence de

Henri-Pierre Joudy

# CRITIQUE DE L'ART URBAINE

CRITIQUE  
DE  
L'ART  
URBAINE

14/Vingt

14-03  
330

architectura  
 36, rue du Faubourg du Temple  
 75003 Paris (France)  
 www.archi@vsnobel.fr  
 www.architectesdel'ouest.com  
 info@architectesdel'ouest.com  
 ISBN 2-8008-041-3  
 © 2003, Rue de Brès, Afrique

Introduction	11
<b>I. La ville, constellation des images</b>	19
1. La ville, trajectoire de l'écriture	27
2. La ville, entre la métaphore et le concept	34
3. La ville, morphologie d'un territoire	40
<b>II. Temps et territoire de l'esthétique urbaine</b>	55
1. Le malin génie de l'intervention	70
2. Quand le musée fait de la ville une œuvre	85
3. Reconquête du paysage urbain	95
<b>III. La ville sans qualité</b>	111
1. « Une ville, c'est un millefeuille »	117
2. L'esthétique du social	130
3. La ville et les singularités quirkiques	143
Conclusion	152

ECOLE D'ARCHITECTURE  
& D'URBANISME D'ORAN  
BIBLIOTHEQUE

INVENTAIRE

Numéro 821/02

Oran, le

18 SEPT 2007



*Du maître auteur  
dans le même éditeur*

*Chimérides*  
Paris, 1994

*La machine patrimoniale*  
Paris, 2001

*Chen d'ancres dérivées  
(dérivées parisiennes)*

*Pictura Historique*  
Lille-laure, Paris, 2002

*Le Corps et ses idéologies*  
Clot, Belfort, 2003

*Les Usages sociaux de l'art*  
Clot, Belfort, 1999

*Allypée*  
Les lettres vides, Bruxelles, 1999

*Scénarios sociaux et démocratiques*  
Clot, Belfort, 1996

*Le Corps comme objet d'art*  
Arnaud Colin, Paris, 1998

*Courir la ville*  
Les éditions de La Vierge, Paris, 1987

*Les Usages de la communication*  
Plus, Paris, 1998

Henri-Pierre Jaudy  
Critique de l'esthétique urbaine

ECOLE D'ARCHITECTURE  
& D'URBANISME D'ORAN  
BIBLIOTHEQUE

INVENTAIRE

Numéro 821/01

au numéro 821/03

Oran, le

19 SEPT 2007

sensStunka

Cet ouvrage a été écrit, entre à une étude  
réalisée pour la direction des Arts plas-  
tiques (ministère de la Culture et de la  
Communication)

### Introduction

La ville encode la représentation  
que chacun peut en avoir. Elle s'offre et se  
dérobe aux manières dont elle est appréhen-  
dée. Une certaine nostalgie semblerait nous  
faire croire que la ville ne connait plus du  
signe parce qu'elle serait devenue trop saisis-  
sable grâce aux symboles de sa monumenta-  
lité exubée. Dans les centres historiques, les  
quartiers restaurés, les façades ravalées avec  
leurs vieilles enseignes évoqueraient la ville  
perdue, cette ville mythique dont on ne  
retrouvera plus au hasard du regard, quel-  
ques traces encore cachées puisque celles-ci  
ont toutes été remises en valeur. Le blanchi-  
ment des monuments, de ces édifices urbains  
qui figuraient l'histoire de la ville et son ins-  
cription dans le temps, ne fait que consacrer  
le pouvoir de l'uniformisation patrimoniale.  
Pourtant, la prolifération des signes dans une  
ville demeure vertigineuse. Les signes se mul-  
tiplient et se font signe. Malgré l'obsession de  
la restauration, un certain désordre visuel  
persiste et appelle le citadin à créer ses pro-

pres-modes de lecture de la ville. Comme le dit Jean-Luc Nancy, « nous sommes tous des urbanistes sans emploi, nous avons tous des urbanités sans profit<sup>1</sup> ». Au cythre de notre étonnement, de notre enthousiasme ou de notre désapprobation, nous construisons de façon imaginaire de la ville dans la ville qui nous est donnée à voir ou que nous habitons. Si la ville permet une telle aventure de l'imaginaire, c'est dans la mesure où ce qui s'expose d'elle démontre aussitôt sa capacité d'absorption du nouveau. Les opérations d'urbanisme réalisées, les projets d'architecture accomplis deviennent, après un temps relativement court, les expressions d'une urbanité intégrée. Cette puissance d'assimilation, n'importe quelle ville la détient comme sa propre éponge.

On conviendra qu'une architecture ou une œuvre d'art tenues pour lades finissant par donner une certaine saveur à la ville. Ce qui est décrié publiquement signe de la laideur, en prenant valeur patrimoniale, s'impose quelque temps plus tard, comme un symbole de la ville. Les gestionnaires de l'urbanisme peuvent exercer leur choix arbitraire, ils subissent parfois l'assaut des réprobations collectives, mais, au fil du temps, ils ont toutes les chances de rester gagnants puisque le fruit de leur décision s'intégrera dans le territoire de la ville comme le signe patrimonial d'une époque. Les modes d'appréhension de la ville ont l'étrange faculté de tirer profit

autant de ce qui satisfait les goûts des citadins que de ce qui suscite leur répulsion. Le laideur prend le regard en otage. Il ne s'agit pas de l'exercice collectif d'un relativisme consensuel qui consisterait à penser que ce qui plaît aux uns peut déplaire aux autres. Le laideur volant pour elle-même se fait constative du plaisir esthétique. Toute forme de poésie de la ville passe en elle les capacités de se renouveler. Ainsi, la perception sensible d'une ville, dans ses manifestations les plus diverses, assure sa légitimité, a posteriori, à toute intervention plastique faite dans la ville. Et les regards des citadins, confortés par ceux des photographes, des écrivains, jouissent du fait que la ville ne semble rien rejeter. Même si une tour est détruite, ou si un monument est déboulonné, leur destruction puis leur absence resteront dans la mémoire des citadins. La ville se nourrit de tout ce qui fait signe parce que tout y est appelé à faire signe, de façon fugitive ou durable. Cette surcharge des signes et de leur potentialité incommensurable trace néanmoins les conditions de l'aventure de la perception quotidienne de la ville.

Les photographes cherchent le plus souvent, du moins à notre époque, à faire parler ce que la ville semble cacher. Ils sont nombreux à s'acharner sur les « non lieux », sur les territoires indéfinissables, à être passionnés

\* Les notes se trouvent en page 162.

par « l'entre deux ». Ils captent des images qui, ressemblant à des « montages naturels », associent des « fragments de réalité » afin de provoquer et d'entretenir une sensibilité commune aux apparitions insolites. Quant aux écrivains, ils ne prennent pas seulement la ville pour décor d'une action, un décor rendu saisissable au rythme de glissements métaphoriques, ils l'appréhendent autant dans sa fragmentation que dans les manifestations de sa totalité, telle une atmosphère qui se fait et se défait au gré de déplacements ou de positions retranchées. Si la ville se fait objet, elle ne cesse de perdre son caractère objectif parce qu'elle recule les limites de tout regard en brouillant la distinction traditionnelle entre le sujet et l'objet.

Rien ne laisse supposer pour autant que la ville se développe comme une mise en œuvre de la pensée. Le processus d'objectivation de la ville, nécessaire à la gestion de son devenir, s'il implique un regard distant, semble répondre à un ensemble de déterminations préalables qui imposent tout naturellement cette manière de réfléchir la ville comme un objet. Un maître peut bien lire de la littérature ou de la philosophie qui concernent la ville, voir des photographies, des films policiers qui offrent des myriades d'images de la ville, sa sensibilité intellectuelle lui sera-t-elle d'un grand recours quand il devra prendre des décisions en matière d'urbanisme ? D'un côté, la gestion urbaine, lorsqu'elle se veut

prospective, se protège toujours derrière des nécessités radicales qui rendent incongrues ou déplacées des visions trop poétiques de la ville, de l'autre, les modes d'une appréhension sensible de la ville sont relégués à une fonction bien assignée, celle de démontrer qu'une communauté serait en mesure de « vivre la ville » telle qu'elle se présente, telle qu'elle devient. Les commanditaires d'œuvres artistiques ou architecturales peuvent toujours faire croire qu'ils s'inspirent d'une certaine poésie de la ville, ils sont plus soucieux de produire une image déterminante de leur ville que de mettre en œuvre une sensibilité commune des habitants. La représentation politique de la souveraineté tire des métamorphoses de la ville une démonstration toujours valable de sa légitimité.

Les mégapoles deviennent souvent des territoires de la cantation des signes. Elles le peuvent d'autant plus qu'elles n'ont pas de centre historique qui impose une concentration des symboles monumentaux. Tokyo est le paradis des architectes puisque les projets les plus hétéroclites ont pu y être réalisés. Pour l'étranger, la ville de Tokyo offre une multitude de signes et d'images dont la relative inconnue profession stimule la perception. L'étranger est contrant, pour ne pas se perdre, de construire lui-même ses repères, d'organiser sa propre lecture de la ville tout en éprouvant un effet constant d'altérité radicale. Ce qui est curieux, c'est la puissance d'une telle altérité

sur l'imagination. Il ne s'agit plus de cette « inquiétante étrangeté » dont parlait Freud, mais d'une attraction inattendue entre des signes saisissables et les images les plus subjectives. Plus la ville échappe à la représentation, plus elle provoque une appropriation imaginaire de l'espace. Il faut dire aussi que la ville japonaise garde la catastrophe naturelle pour horizon de sa propre représentation. Le fait de vivre en permanence sur des territoires susceptibles de subir de violents séismes inscrit la relation entre la mesure et l'oubli. Dans tous les hôtels japonais, sur les fiches qui déclenchent les conduites à tenir en cas de sinistre, la rubrique « séisme » est présente. Ce qui signifie combien chacun n'oublie jamais que le sol peut s'effondrer sous ses pieds à n'importe quel moment. L'éventualité de la catastrophe est inscrite dans la mémoire présente. Même si l'application des règles anti-sismiques de la construction urbaine donne une représentation publique de la conjonction possible des effets dévastateurs d'un séisme, elle n'entraîne pas l'oubli du risque toujours présent. La distinction usuelle des temporalités, entre le passé, le présent et le futur, n'a pas besoi d'être presque le rythme de la mémoire éponyme celui de la catastrophe, entraînant du même coup, une réflexion temporelle qui fait perdre non sens à toute occupation supposée volontaire d'une époque. La ville – et pas seulement Tokyo – contient la catastrophe de sa représentation.

Cette mise en alyme de toute ville par ses propres signes, comme par les métamorphoses de sa morphologie territoriale, est à l'origine du lien entre le signe et l'image. Le signe fonctionne comme un signal qui provoque l'irruption de l'image. Au cours de la première phase du conflit en ex-Yugoslavie, quand le graphiste Antonio Gadego fabrique des pancartes sur lesquelles est inscrit le nom de Sarajevo, il détourne le système de signalétique en jouant avec la guerre des symboles. Il rappelle le nom d'une ville gravé dans tous les esprits comme si les villes, de la même manière que les mythes, étaient destinées à se penser entre elles. Il en va de la fierté de la ville qui rendra toujours de ses cendres. Le Nom propre de la ville inscrite en même temps une constellation d'autres souverainetés urbaines. Dire que les villes se pensent entre elles, c'est affirmer combien leur singularité la plus radicale perdure dans le jeu incessant de leur substitution. Il ne s'agit pas d'un jeu de comparaison, mais d'une superposition et d'une condensation des images mémorielles des villes. Nous apprenant à vivre la simultanéité temporelle et spatiale, la ville offre sans doute la plus belle expérience de la souveraineté esthétique parce qu'elle ne tire jamais son identité apparente des effets du totalitarisme de la représentation. La prolifération des images de ville demeure insaisissable parce qu'elle n'est jamais assujettie à un ordre sémantique qui lui imposerait un

sens préalable. À l'aube du vingt et unième siècle, quand la gestion technocratique tente d'imposer une configuration de plus en plus rationnelle à l'architecture urbaine comme aux modalités d'organisation des activités urbaines, l'appréhension intuitive et sentimentale de la ville ne disparaît pas pour autant. La puissance sentimentale qu'impose la ville ne se mesure à aucun jugement objectif. La relation esthétique que nous entretenons avec le monde, ou que le monde lui-même provoque, cette relation mouvementée, toujours incertaine, a pour origine l'expérience quotidienne de la ville. Et notre corps, tantôt se fait lui-même inscription dans l'espace public, tantôt joue de cette distance, de cette pluralité des points de vue. Car, c'est bien, lui, notre corps, qui ne cesse de construire des anamorphoses en ville, quand il est disposé à subir quelque bouleversement dans ses habitudes de représentation.

## I.

### la ville, constellation des images

Dans son célèbre ouvrage *La Cité à travers l'histoire*, Lewis Mumford montre combien la question du point de vue semble déterminante dans les différentes conceptions esthétiques de la ville au cours des grandes époques, hellénistique, romaine, baroque... Toutefois, si l'historien dispose de nombreux éléments pour démontrer que tel point de vue prédomine à telle ou telle époque dans les manières de concevoir et de voir la ville, il n'empêche que son interprétation rétrospective n'exclut pas l'arbitraire de sa position. Et au lieu de prendre cet arbitraire comme le risque d'un certain relativisme, il nous semble plus judicieux d'en faire l'origine contemporaine d'une multiplicité des points de vue. La manière dont nous regardons au temps présent la configuration d'une ville suppose que l'idée même du point de vue se conçoit comme une modalité de regard qui serait déjà la fruit d'une visée esthétique.



Dans les peintures du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècles, la ville du Moyen Âge est le plus souvent représentée avec ses murailles verticales, telle une citadelle engée à l'arrière-fond d'un paysage champêtre. Avec les peintures de Patinir, la scène régresse est au premier plan, elle s'inscrit dans la nature, et à l'arrière-plan se dresse la cité moyenâgeuse avec ses remparts, telle une figure du destin anticipé de la conquête urbaine défiant la nature elle-même. Fièvre et éugmatique, la cité offre une représentation de l'aveur, celle de l'assomption des villes. Les couleurs bleues de Patinir soulignent la sérénité du ciel tout en la rendant légèrement ombragée, elles accentuent l'impression de cette souveraineté urbaine conquérante. Comme un objet fermé sur lui-même, étrange et lointain, la citadelle contient ses secrets, affichant le plus souvent sa puissance par la présence de tours élevées. Nous pouvons remarquer, dans certaines peintures de la fin du Moyen Âge, que la représentation de la ville est toujours conçue d'un point de vue extérieur. La ville occupe une partie du tableau comme un îlot, dans un coin plus ou moins retranché, mais particulièrement visible. Elle n'est pas présentée de l'intérieur, sa figuration se fait surtout à partir de ses murailles et de ses tours qui s'élèvent au-dessus d'elles. La ville forme un tout par la présentation de son enveloppe et le labyrinthe intérieur, constitué par un dédale de ruelles, par une disposition peu ordonnée

des habitations, demeure soustrait au regard. La citadelle médiévale s'érige comme une clôture ponctuelle de l'horizon du paysage. Elle joue un rôle emblématique, comme si elle était placée là, sur une partie du tableau, en signe allégorique de la métamorphose des rapports entre la ville et la campagne. « N'oublions pas une antique coutume qui réapparaît au Moyen Âge : l'utilisation du mur pour des promenades récréatives, particulièrement en été<sup>1</sup>. » Les habitants ne voient pas leur ville, ils voient depuis leur ville, le paysage de la campagne. Le point de vue est une alternative qui supprime le vison interne : le regard se porte de la muraille vers la campagne ou la muraille se donne à voir comme l'enceinte impenétrable de la ville, depuis la campagne. La configuration interne de la ville ne peut s'appréhender que d'une manière abstraite comme un tout, à partir de sa propre invisibilité. L'adoption d'un point de vue est toujours l'acte de reconnaissance d'un aveuglement. Adopter un point de vue est une façon de constituer le point aveugle de la perception.

Avec la période de la Renaissance et du Baroque, les murailles verticales tombent et la ville se présente comme un espace géométrique. « L'étude de la perspective conduisant également à l'élimination systématique de toutes les choses pouvant gêner le regard et l'empêcher d'atteindre la ligne d'horizon<sup>2</sup>, écrit Lewis Mumford qui montre com-

bien le baroque unit deux tendances contradictoires, l'une se manifestant dans l'extravagance et l'autre dans «l'esprit méthodique de la géométrie». «Les conceptions esthétiques nouvelles trouveront leur expression dans le tracé de grandes avenues, ou seuls un obélisque, un arc de triomphe ou la façade d'un édifice, interrompent les lignes parallèles des trottoirs et des corniches». L'extravagance du baroque est d'autant plus manifeste qu'elle se donne à lire à partir de l'espace géométrique. Le regard est conduit par la mise en perspective, il suit pour ainsi dire les chemins qui lui sont tracés, et simultanément, il demeure susceptible à tout moment d'être captivé par des détails, voire par l'accumulation de ces mêmes détails. Pour certains historiens, l'espace géométrique urbain correspond à la mise en place d'un ordre militaire, les artères principales étant un moyen privilégié pour faire circuler des troupes, ou pour les grandes parades. Les immenses aux façades normalisées sont alors comparables aux rangées de soldats sous la garde-à-vous. Le point de vue devient celui de «l'œil du pouvoir» : «c'est aussi le roi comme chef des armées que les places royales ont pour fonction de mettre en valeur ; en leur centre, une statue le représente invariablement à cheval, comme s'il dirigeait des troupes ou paradait devant elles». Vison d'ensemble, point de vue suprême... L'espace géométrique auquel on attribue une finalité

militaire, rend possible une esthétique urbaine de la souveraineté. Le pouvoir absolu se prolonge dans la configuration spatiale d'un ordre militaire qui, comme l'image renvoyée par le miroir, devient l'inscription territoriale de sa représentation spéculaire.

Une certaine uniformité des points de vue peut voir de la restauration elle-même qui annule «l'épaisseur du temps». Le monument modifié au cours de périodes successives est plus que le reflet de l'histoire de la ville, son histoire se compose en fragments de récit, relatifs à l'actualité de sa propre chronique. Lorsque John Ruskin s'est insurgé contre la restauration des monuments, il ne l'a pas fait au nom d'une sauvegarde de l'authenticité première, mais parce qu'il considérait que le principe de restaurer était en soi une duperie. La restauration peut se faire au nom de l'embellissement des villes, au nom de la conservation de bâtiments qui risquent de tomber en ruines, au nom encore d'une volonté de garder l'identité originelle du lieu tout en le préservant par des moyens techniques nouveaux. L'ensemble de ces raisons ne change rien au fait que la restauration elle-même est un acte de destruction parce qu'elle crée une unité factice de la ville. Selon John Ruskin, «La vraie signification du mot restauration n'est comprise ni du public ni de ceux à qui incombe le soin de nos monuments publics. Il signifie la destruction la plus complète que puisse souffrir un édifi-

fice; destruction d'où ne se pourra sauver la moindre parcelle, destruction accompagnée d'une frêle description du monument détruit. Ne nous abusons pas sur cette question si importante : il est impossible aussi impossible que de ressusciter les morts, de restaurer ce qui fut jamais grand ou beau en architecture<sup>14</sup>. La restauration inverse le sens du mouvement intrinsèque au destin de tout monument qui survit de sa propre transformation au cours du temps. La fidélité à son authenticité originnaire est une illusion purement moraliste. Il s'agit de faire croire qu'un restaurant un bâtiment, un le conserve tel qu'il a été alors qu'on pratique l'opération contraire puisqu'on le dénature en idéalisant son immutabilité temporelle. En reconstruisant leurs temples à l'identique tous les vingt ou trente ans, les Japonais sont les plus respectueux de la valeur octroyée à l'authenticité originnaire! Et si on «gèle» un monument en tentant de le garder dans l'état où il se trouve, en suspendant autant que possible, la poursuite éventuelle de sa dégradation, ce qu'on conserve alors n'est qu'un ensemble ayant subi une restauration précédente. Processus sans fin, la restauration ne conserve que ce qui a déjà été restauré.

Le défaut de la restauration est de produire une équivalence esthétique de la ville, de son histoire, de ses strates organiques et d'induire une convergence des regards vers un seul point de vue indifférencié. Incapable

de suggérer une distinction des signes architecturaux représentatifs de telle ou telle époque, la restauration semble remettre de l'ordre dans les traces du passé en les rendant plus visibles, plus propres que jamais. Elle impose une représentation commune de la ville comme beauté suprême. Or, si la ville exprime d'une manière implicite, une mise en forme du sublime, elle ne le peut qu'en outrepassant dans les visions qu'elle provoque, les effets des artifices symboliques de son émissence. Pour le citadin, le sublime urbain est parasite, il est hé au pittoresque, à ce qui adient au regard par accident. Selon John Ruskin, «cette caractéristique, dont en général on considère la recherche exagérée comme avilissante pour l'art, c'est le sublime parasite, c'est-à-dire un sublime esclave des accidents, ou des caractères les moins essentiels, des objets auxquels il appartient<sup>15</sup>». Le pittoresque se développe en parasite du sublime. L'idée même d'une beauté de la ville se accoint de l'accident pittoresque qui fait de l'étrangeté, de l'incongruité, non plus seulement un sentiment accompagnant la perception, mais la caractéristique du sublime parasite. Ce que John Ruskin nous invite à penser, c'est la manière dont le pittoresque, en tant que parasite du sublime, se joue de la monumentalité elle-même. Destinée à représenter la souveraineté urbaine, le monument majestueux est confronté à l'émergence de signes pittoresques, autant par des jeux d'ombre et

de lumière que par des graffitis, ou d'autres incidents qui parodient le sublime sans le nier. Ainsi le pittoresque n'est pas le fruit d'une coquetterie de Foix, il demeure indépendant de l'objet qu'il se qualifie pas, et du mode de perception qu'il n'oriente pas. Il est, par essence, ce qui n'est pas couvert et qui fait advenir le sublime dans son expression parfaite. Son aspect accidentel, inétegru, menace toute production du sublime, rendue trop volontaire par la seule conservation patrimoniale et monumentale. Autant dire que la ségation du pittoresque (comme parasite du sublime) est le cheval de bataille d'une gestion urbaine trop soucieuse de l'unification patrimoniale des villes.

### 1. La ville, trajectoire de l'écriture

La nostalgie n'est pas l'unique manière, à partir d'un certain âge, d'appréhender la ville dans laquelle on a vécu, ou celle dans laquelle on revient après une longue absence. Les retours de mémoire ressemblent plutôt à des circonvolutions grâce auxquelles les visions au temps présent se mêlent aux images du passé. À vrai dire, cela ne tient pas au choix du citadin ou du promeneur, la ville elle-même impose au regard la vision ancrée dans ses transformations, à l'encontre de toute volonté de retrouver ce qui a été. Lorsqu'on tente de retourner voir des lieux où l'on a vécu, on est d'abord fasciné par la relation étrange qu'impose la ville, entre ce qui a disparu et ce qui a été récemment construit, on est égaré par ce mouvement d'une substitution réversible qui excite la mémoire avant que naisse le regret. Si on se souvient de ce qui a été, de ce que fut la configuration du lieu dans lequel on revient, on constate curieusement que sa transformation présente permet à la mémoire de jouer des images de la resta-

tution, et surtout de leur étonnante liberté. L'absence de ce qui a été rend possible toute invention présente de la mémoire. Ainsi la sensation de la disparition ne provoque pas la nostalgie, mais au contraire des effets d'actualisation du lieu dont l'attraction visuelle tient à l'exhibition présente de sa métamorphose.

Dans son livre *La Forme d'une ville*, Julien Gracq se met en garde lui-même contre toute atténuation pour la nostalgie. « L'ancienne ville – l'ancienne vie – et la nouvelle se superposent dans mon esprit plutôt qu'elles ne se succèdent dans le temps : il s'établit de l'une à l'autre une circulation intemporelle qui libère le souvenir de toute mélancolie et de toute pesanteur, le sentiment d'une référence décrochée de la durée projette vers l'avant et amalgame au présent les images du passé au lieu de tirer l'esprit en arrière ». La réminiscence devient une activité de l'esprit libérée de la nostalgie. Activité qui serait privée de sa puissance si elle ne se focalisait pas sur l'actualité visuelle de l'actuel. Et cette « antétemporalité », comparable à l'étrange confusion temporelle qui caractérise les images du rêve, n'est pas seulement celle du mouvement de l'esprit et de ses modes de perception, elle est aussi propre à la puissance de condensation temporelle qu'incarnent les villes. La représentation patrimoniale des villes, semblant sous habiller au contraire à une destruction fondamentale des siècles, des

époures, – destruction légitimée visuellement par des signes déterminés –, masque le jeu de superposition et de contagion de ces mêmes signes qui provoque un entrecroisement subtil et peu perceptible, des temporalités urbaines. La ville elle-même paraît résister aux opérations de rétrospective patrimoniale qui tentent de maintenir une esthétique originelle, authentique, celle d'une époque dont la représentation publique est appelée à faire figure d'éternité.

Qu'est-ce qu'une « durée » qui projette vers l'avant ? La durée ne peut faire l'objet d'une conservation en soi, elle appelle une forme projective, mais elle ne peut épouser une pareille forme qu'en étant immatérielle, qu'en se séparant des symboles trop concrets – tels les monuments historiques – qui ont pour fonction de la représenter. Les effets de condensation, de superposition des images de ville participent de cette projection du temps qui finit par ne plus correspondre aux habitudes de classement temporel que nous avons l'habitude de pratiquer pour distinguer le passé du futur. « Il est singulier qu'on concentre ainsi – par un mouvement moins naturel qu'il n'y paraît – le caractère et presque l'essence d'une cité dans quelques constructions, termes généralement pour emblématiques, sans songer que la ville ainsi représentée par délégation tend à perdre pour nous de sa densité propre, que nous soustrayons de sa présence globale et familière

tout le capital de songeries, de sympathie, d'exaltation, qui vient se fixer sur ces points sensibles? » Le mot «délégation» utilisé par Julien Gracq a un sens déterminant : la ville ne se donne plus au regard, à l'écoute, ou encore au flair, pour elle-même, elle se présente à travers des objets référentiels qui assurent une véritable délégation symbolique. La configuration monumentale de la ville s'écoute pourtant pas l'étrange habilité qu'établissent des modes d'appréhension de sa «densité propre», puisque les images rendues les plus stéréotypées par leur fonction symbolique demeurent toujours susceptibles d'être détournées de leur pouvoir référentiel.

Mais la ville ne forme plus une totalité organique, elle s'est scindée entre un centre et une périphérie. Sa «densité propre» a éclaté. On pourrait prendre comme repère de cette rupture, la manière dont a changé l'intérêt que suscite pour le regard, l'entrée dans une ville. Le passage de la campagne à la ville est devenu plus brutal, à cause des innombrables bâtiments commerciaux construits dans les périphéries. Dans ce même livre, Julien Gracq écrit : «L'approche d'une ville a toujours été pour moi une occasion de vive attention aux changements progressifs du paysage qui l'annoncent. Je guette, spécialement si j'y parviens par le train, les premiers signes d'infiltration de la campagne par les digitations du noyau urbain, et, s'il s'agit d'une ville où j'aime

vivre, il arrive que je les tiens pour le geste d'accueil que vous adressez de loin une main levée sur un acueil amical<sup>18</sup>. » Une telle vision de l'entrée en ville correspond déjà à une autre époque parce qu'elle semble signifier toute la douceur et la lenteur de l'infiltration de la vie urbaine dans la campagne. La «densité propre» de la ville s'appréhende désormais à partir de son expansion périphérique.

Dans son livre *Zones*, Jean Rolin part à l'aventure de la banlieue en logeant dans des hôtels de différentes villes autour de Paris. Chaque jour, il décrit des scènes de la vie quotidienne, donne des impressions, tantôt sur un ton plutôt laconique, tantôt sur un ton plus passionné. L'auteur semble se fondre dans un tissu urbain qui resterait inextinguible s'il ne livrait pas des noms qui, d'une manière incantatoire, évoquent des cités connues. Le mouvement de sa description, au rythme de son observation détaillée, fait advenir à la représentation du lecteur toute la vie quotidienne dans sa réalité immédiate. Proche de la chronique, son texte se construit au fil d'une continuité scénique dont l'éventualité de la fin n'a pas plus de sens que l'arbitraire de son commencement. Chaque situation surgit puis disparaît, chaque vision de la ville se veut conforme à une réalité qui adient, qui marque, qui capte et qui s'évanouit ensuite dans la nuit des temps. «Qu'est-ce qui peut conduire un homme sans d'esprit à descendre d'un autobus de la Petite Ceinture à hauteur

de l'arrêt Pont-National!<sup>11</sup> C'est à partir d'un jeu de la contingence et de la détermination que l'écrivain crée les conditions d'expectative de son regard. Cette mise à disposition rend possible la singularité de l'émergence des événements les plus anodins. Et la curiosité ne vient plus de l'équipe cultivée, recherchée comme ce qui n'est jamais donné à voir, mais de la répétition elle-même de la vie urbaine. La ville n'est plus le décor d'une multitude de scènes incongrues, elle offre sa propre existence morphologique dans la banalité rendue singulière de scènes quotidiennes qui n'auraient guère d'intérêt si elles n'étaient point l'objet du regard flâneur.

La relation entre la topographie et la chronologie des déambulations est une constante de ce genre d'écriture sur la vie urbaine. Le nom des lieux est essentiel, il donne l'apparence d'une réalité concrète à la représentation que le lecteur peut en avoir. Les noms des cités, des stations de métro, des rues et des boulevards, des hôtels et des guérets, les chiffres des autobus, des immeubles sont autant de moyens évocateurs qui tracent la réalisation d'un parcours, qui insèrent dans l'enchevêtrement des territoires. Mais le procédé est tellement employé qu'il en est devenu un archétype des modes d'appréhension de l'espace urbain. Comment s'est constitué un tel archétype qui définit désormais des manières communes, partagées, d'une disposition momentanée du regard

et ainsi? Le moment du regard déambulateur, du regard désœuvré, prêt à capter ce qu'il ne voit pas d'ordinaire, préfigure la possibilité d'une appréhension immédiate de l'espace et du temps, leur concordance idéale dans le mouvement de l'apparition et de la disparition, ce mouvement au cours duquel tout un chacun se met en posture de « sentir » sa ville. La disponibilité à l'immédiateté du regard déambulateur est ambiguë : elle vient du fait que chacun se met en position de regarder et d'une absence de décision à adopter une telle position. Je décide d'être disponible mais je ne décide plus de la possibilité de l'immédiateté elle-même. La relation entre l'espace et le temps en devient d'autant plus condensée qu'elle échappe totalement à sa vélocité. L'expectative ne vient plus d'un état qui la prédispose, elle surgit du territoire lui-même en faisant aussitôt événement.

Il est commun de penser que la ville provoque une expérience intellectuelle et que les manières dont celle-ci se traduit dans l'écriture, la photographie, le cinéma dépend d'abord de la singularité des auteurs. Cette expérience se présente comme un défi dans l'existence, dans l'histoire des auteurs, elle a ceci de particulier qu'elle exerce leurs modes d'appréhension du monde, comme leurs modes de pensée. Un auteur se mesure à une ville, se fait, se défait, se refait avec elle. Dans son livre *City of Quartz*, Mike Davis raconte comment beaucoup d'intellectuels

connus dans le monde entier ont vécu à Los Angeles un moment déterminant pour leur écriture et pour leur pensée. La vision qu'ils ont pu avoir de cette ville qui absorbe tout, de cette ville que beaucoup d'entre eux ont prise pour la métaphore la plus vive du capitalisme, cette vision fait figure du fantasme originnaire de la mégalopole. «Ce qui donne sa signification historique – et son étrangeté – à la ville, c'est en effet qu'elle est devenue pour le monde entier tout à la fois l'utopie et la dystopie du capitalisme avancé. Comme l'avait remarqué Brecht, elle symbolise simultanément l'enfer et le paradis. Elle est donc par là même une destination incontournable pour tout intellectuel de cette fin de siècle, tenu de venir y jeter un coup d'œil et de décider si Los Angeles est vraiment «la ville qui vous en donne plus» ou bien l'ultime cauchemar de l'histoire américaine que nous décrit le genre noir<sup>12</sup>». Tout ce qui a pu être imaginé de la mégalopole et des aventures les plus fictionnelles de l'urbanisme moderne se trouve symbolisé par Los Angeles.

Mais pourquoi la vision d'une ville (et non sa représentation) est-elle si déterminante pour des écrivains, des philosophes, et des artistes? Sans doute la ville anthropophage, la ville qui «cannibalise tout, y compris sa propre image» est-elle une mesure fascinante de la destinée du genre humain. Quand on parle de «rapport au monde» ou «d'être au monde», la ville surdimensionnée

offre des images, des signes dont la puissance d'impact mental est particulière puisqu'ils configurent, souvent de manière la plus inconsciente ou la plus accidentelle, le cadre de nos états mentaux. La ville comme puissance d'images se délie du destin de sa représentation. Elle ne bouleverse pas seulement des habitudes de représentation, elle provoque à tout moment, en tout lieu, des visions qui ne sont pas encore des représentations. Ces visions qui deviennent des images, même si elles sont parfois proches de stéréotypes visuels, ont un point commun : leur émergence, leur embolètement, et leur circulation perturbent la stabilité de nos représentations usuelles. Mettant en œuvre la condensation et la contagion de nos images mentales, les villes se font prolégomènes de nos pensées.



## 2. La ville, entre la métaphore et le concept

Quand l'estre un soleil de midi, sous une chaleur accablante, dans une ville déserte et silencieuse, dont la place solennelle est ceinte de plusieurs édifices, et quand, de plus, je ne peux éviter de remarquer la présence d'une imposante statue sur un piédestal, je pense aussitôt aux peintures de Chirico. L'espace urbain vide et monumental, aux couleurs chatoyantes, rendu inquiétant avec ses ombres dont le mouvement semble suspendu, livre son regard stupéfait le vision des symboles immuables de la conservation patrimoniale. C'est la ville pétrifiée. Dans un western, lorsque je vois le cow-boy solitaire entrer dans une ville devenue éphémère, que son cheval fait encore un usage de poussière sur son passage, je devine bien que les habitants se sont réfugiés dans leurs maisons ou qu'ils sont partis effilés. La peur a vidé les rues. Le cow-boy avance pourtant sans paraître inquiet, il garde une main sur son revolver prêt à tirer sur tout ce qui peut

bouger. C'est la ville pétrifiante. La vision de la ville qui a perdu ses corps et ses clamours constitue un stéréotype de la prémonition du désastre. Pour que le tableau de la ville déserte, dans laquelle pénètre le cow-boy solitaire, provoque une inquiétude grandissante, il faut que l'expectative d'un événement violent soit capable de transformer cette tranquillité en menace. Même si cet événement n'a pas lieu, son éventualité doit se faire sentir parce que, sans elle, la ville donnerait la certitude d'être définitivement abandonnée. La ville pétrifiante n'est pas identique à une ville fantôme, elle est une ville qui peut le devenir, mais elle contient encore la possibilité de son dénouement massif. Lorsque le cow-boy solitaire aura traversé toute la ville et que rien, absolument rien ne se sera passé, alors j'en déduirai que la ville est fantôme, que ses habitations abandonnées vont s'effondrer, qu'elle retournera à la poussière.

Dans les tableaux du peintre Chirico, les monuments semblent éternels. Ni le soleil ni le pluie ne les détruiraient. Et la ville restera ainsi, conservée dans le silence de sa monumentalité. Quand je regarde longtemps une peinture de Chirico, je constate qu'il n'y a aucun espoir de voir surgir un corps en mouvement, celui d'un simple habitant. Les corps sont destinés à être comme des statues. La ville elle-même se pétrifie majestueusement. Quand je dambule dans un centre ville

historique, éclairé, vide, silencieux, d'une ville encore endormie, et que j'entends au loin le bruit du moteur des camions qui ramassent les ordures, je reconnais déjà les signes qui annoncent son éveil. Curieusement, l'apparence pétrifiée d'une ville encise le jeu de construction de nos usages. La ville endormie, la ville silencieuse, la ville abandonnée serait-elle à l'origine d'une aventure des glissements métaphoriques? Plus la ville ressemble à une carte postale, plus elle évoque le principe d'un arrêt sur image, d'une suspension du temps, plus elle stimule ce mouvement de la construction métaphorique, mouvement qui s'ordonne de lui-même, qui produit son propre enchaînement.

La métaphore du corps organique traverse l'histoire des interprétations historiques de la configuration urbaine. Sans doute est-ce la plus employée. Sa prédominance, jusqu'à l'époque actuelle, s'explique par la nécessité d'établir des lieux de représentation entre la ville comme objet autonome et l'ensemble des rapports humains qu'elle présuppose ou induit. Rome est citée comme l'exemple de cette unité organique parce que cette ville ressemble encore aujourd'hui plusieurs strates de sa composition. «Le gigantisme était à l'évidence l'affectation chronique de Rome. Mais on crut trop aisément qu'un corps affecté d'un mal incurable doit être frappé de paralysie. Certes il n'en est rien, et tout qu'un corps demeure vivant, ses organes continuent plus

ou moins normalement de fonctionner. Il en était ainsi de Rome<sup>12</sup>. » Ce n'est pas un hasard si Freud choisit Rome comme la meilleure analogie qu'on puisse faire avec l'inconscient. La simultanéité de perception possible des traces mentales du passé se conjugue à une étrange puissance d'actualisation des modalités présentes de toute appréhension de la ville. La configuration organique de Rome unit l'impression d'une atemporalité spatiale à l'instabilité du regard. «Si l'on cherche à analyser psychologiquement l'effet esthétique que produit Rome, on arrive, quel que soit le point de vue, à cette conclusion vers laquelle nous conduit sa configuration même : à savoir que les opposés les plus extrêmes, en lesquels s'est en général scindée l'histoire de la plus grande culture, donnent ici une impression d'unité organique<sup>13</sup>. » Un heureux hasard associe au fil du temps toutes les constructions qui se réalisent dans la ville de Rome. Bien que les générations successives ne se préoccupent pas nécessairement de ce qu'ont fait leurs prédécesseurs, la ville de Rome s'épanouit de « façon fortuite vers une beauté nouvelle et involontaire et on, avec le plus grand charme<sup>14</sup>. » Cette unité organique présente l'avantage de rendre la ville perceptible, alternativement dans ses détails, par les différents éléments qui la composent, et dans son ensemble, grâce à son homogénéité mystérieuse<sup>15</sup>.

Lorsqu'il s'agit de concevoir la ville, les «gestionnaires de l'urbain» se trou-

vent confrontées à une relation incessante entre l'usage et le concept. La dimension métaphorique de la ville n'est jamais épuisée par sa conceptualisation, elle persiste comme la possibilité de ses métamorphoses. Gérer la ville, construire son développement supposent la mise en œuvre d'un processus de réflexivité qui, ordonnant les représentations de l'espace urbain, permet l'exercice d'un certain formalisme conceptuel. Ainsi le concept peut-il apparaître comme une réduction des métaphores, comme un arrêt sur image à partir duquel la ville devient un objet intelligible, susceptible d'être traité comme tel. Il faut qu'à un moment donné la ville soit figée sur elle-même pour qu'elle puisse devenir un objet de conceptualisation. Seulement, le jeu de révéralité entre la métaphore et le concept continue de rendre instables les manières dont la ville est appréhendée. La suspension du mouvement des métaphores demeurant arbitraire, force est de constater que la ville ne pourra jamais être traitée comme le pur produit de sa conceptualisation. Même Brasilia, conçue *ex nihilo*, est traversée par le jeu symbolique perpétuel de sa métaphoricité : la forme d'un avion joue autant le rôle d'un concept que celui d'une métaphore. Bien qu'il puisse viser une épuration de la métaphore, l'usage du concept ne parvient pas à afficher son autonomie radicale. Il est clair cependant que tout processus de conceptualisation forge

sa propre rigueur aux dépens de la métaphore dont il s'abstient.

Accompagnant les projets urbains qui définissent la requalification des espaces à partir d'une complexité inhérente à la ville elle-même, les discours tenus par des architectes et des urbanistes n'hésitent pas à utiliser un vocabulaire complémentaire qui mêle le fractal, le fragmentaire, le chaotique, l'informe... comme autant de considérations nécessaires pour légitimer leurs démarches. Ces concepts, dont l'usage est métaphorique, prétendent montrer comment la configuration nouvelle d'une unité urbaine se réalise à partir de ce qui n'entre pas vraiment dans l'ordre classique des représentations. Empruntés à la physique et à la philosophie, ces mêmes concepts exercent une fonction fictionnelle qui est une garantie esthétique pour l'exposition de tout projet. Sans ces mots qui désignent la complexité elle-même, dans son actualisation permanente, sans ces mots dont la teneur philosophique est censée traduire la profondeur des manières de penser la ville, le rationalisme positiviste du projet s'imposerait comme une démarche dépourvue de toute la puissance visionnaire qu'offre la métaphore.

Les sciences humaines sont souvent utilisées dans les projets d'architecture comme un langage conceptuel qui vient légitimer *a posteriori* les propositions de restructuration de l'espace urbain. Les concepts de

l'anthropologie ou de la sociologie reçoivent alors une vocation métaphorique incantatoire. Altérité, lien social, être ensemble, proximité... La puissance métaphorique, pour le moins stéréotypée, prêtée à de tels mots, aurait pour finalité de rendre « vivant » le projet lui-même, ou plutôt de l'inscrire dans l'horizon sémantique d'un vécu. L'urbaniste (ou l'architecte) se doit de montrer comment les infrastructures qu'il modifie ou qu'il crée sont bel et bien destinées à améliorer le vécu quotidien des citoyens. Pour paraître crédible, et surtout pour donner la preuve de ses bonnes intentions éthiques, il a recours au vocabulaire anthropologique qui, selon ses espoirs, va instaurer dans son discours, une atmosphère existentielle commune. Les méthodes empiriques de l'anthropologie ou de la sociologie peuvent aussi lui servir, elles seront jugées utiles pour des projets d'urbanisme prédictives à créer du lien social en structurant l'espace.

Le vocabulaire anthropologique semble garantir la présence pérenne de l'humain dans un discours stéréotypé qui tendrait à l'effacement. Si l'urbaniste parle de « développement urbain », ou de manière plus complexe d'une « insertion de la multimodalité dans un pôle d'urbanité », ces expressions valent de tout contenu vivant les opérations qui sont pourtant proposées à des êtres bien vivants. Il lui suffit de choisir quelques concepts anthropologiques pour répondre à l'éternelle ques-

tion : « dans quelle ville voulons-nous vivre ? ». Seulement l'évidence déconcertante des interrogations et des formules révélera aussitôt combien l'anthropologie n'auroit qu'une fonction de parade. Le rôle métaphorique du concept requis vire au cliché. Au lieu d'offrir une dimension futuriste à un projet d'urbanisme, les métaphores conceptuelles lui assènent sa légitimité publique. Si un appareillage conceptuel finit par jouer un tel rôle, n'est-ce pas dans la mesure où il est lui-même déjà saturé ? Les mots *altérité*, *proximité*, *lien social* ne sont plus, dans leur usage communicationnel, que les signes pétrifiés d'une altérité produite, gérée, comme si on pouvait traiter les rapports d'altérité et les construire – ce qui suppose de rester aveugle au fait que ces rapports existent déjà, que la ville est elle-même la condition implicite de leur manifestation. L'apport de l'anthropologie est constitué par un arsenal de résidus métaphoriques dont la fonction passe-partout occulture les vertus du consensus autour de l'idée réductrice d'une *altérité moyenne*. Celle-ci permettrait de penser la ville, d'une manière aveugle et faussamment naïve, comme territoire d'une « communauté à venir » identique pour tous.

Plus inquiétant encore serait l'état d'esprit anthropologique de l'urbaniste ou de l'architecte. L'expression « *habitat urbanité* » employée pour désigner des « espaces définis » est un bon exemple puisqu'il laisse paraître comment le vocabulaire urbanistique



se trouve d'emblée mêlé à des références anthropologiques. Cette contagion sémantique permet au langage de l'architecte ou de l'urbaniste de prouver comment la construction conceptuelle de la ville qu'ils mettent en place ne risque pas de tomber dans le piège de l'autoséquence. Les termes les plus techniques peuvent se prêter à des correspondances analogiques dont la résonance est immédiatement anthropologique. Ce qui compte comme condition d'élaboration des projets, c'est le pouvoir illusoirement de conceptualisation qu'offre la pratique du glissement métaphorique. Se constitue alors l'apparence d'un lien conséquent entre le discours et la réalité, comme si le projet urbain prenait forme et contenu grâce à ce travail de conceptualisation métaphorique qui finit par fonder la réalité elle-même, et qui autorise l'architecte, comme l'urbaniste, à insérer discrètement leurs jugements moraux, leurs options politiques, quand ils en ont. Ce travail de conceptualisation métaphorique finit par faire du projet urbain une représentation déterminante de la réalité.

On a pu assister en France à la formation de couples de philosophes et d'architectes. La connivence entre le philosophe et l'architecte s'explique par le partage objectif d'une conception du monde, mais elle peut aussi se fonder sur la reconnaissance d'une certaine analogie que l'architecte tient à élaborer entre son œuvre et une pensée philoso-

phique déterminante qui apparaît comme une mise en perspective matérialisée de ses projets. Il ne s'agit pas d'une illustration mentale de ses constructions, illustration spirituelle qui aurait pour fonction de circoscrire sa manière de voir les choses. Le premier serait exprimé par l'architecte, mais aussi par le philosophe, est celui d'une complémentarité dans leur confrontation. Mais les affinités entre le philosophe et l'architecte prennent parfois une tournure anthropophage. En douceur, bien entendu! Les deux univers de pensée s'interpénètrent, ils entrent en contamination. Le philosophe est toujours pendu dans ce genre d'accouplement, car l'architecte a tellement investi la place publique que sa notoriété entretient toujours un supplément de faire-valoir. Le rapprochement le plus célèbre entre une pensée philosophique et le travail de certains architectes a eu pour nom la tendance récente au déconstructivisme. Le concept de déconstruction, emprunté au philosophe Jacques Derrida, semble avoir eu le destin, dans les usages qu'en ont fait les architectes, d'un véritable dispositif référentiel. Le concept lui-même a permis de mettre des étiquettes sur bien des projets et des réalisations architecturales. Devenant une référence déterminante, tout concept risque à brève échéance de signer l'arrêt de mort d'une quelconque aventure de la pensée. Le rôle assigné à la philosophie est alors de légitimer des positionnements, des appartenances, ou des identités d'école... Si le

rapprochement entre le déconstructivisme et la philosophie de la déconstruction a été jugé fructueux, il s'empêche qu'il n'est rapidement historicisé, marquant une date dans l'histoire de l'architecture en représentant d'une manière universelle, la mode de la postmodernité. De tels rapprochements sont susceptibles d'épuiser autant la pensée philosophique, en lui renvoyant les effets d'un pragmatisme dont elle n'a que faire, que la réflexion des architectes, en la cristallisant autour d'un concept qui, finissant par jouer un rôle de désignation redondante, fait office de label.

Qu'en est-il de l'usage analogique des concepts de la philosophie? Les mots «labyrinthe», «rhizome», ou tant d'autres encore, ont la faculté de soutenir la croyance en des effets bénéfiques de la métaphorisation. Mais leur emploi, dans le langage tenu par les architectes, ou par les artistes, implique un certain verrouillage des connotations : si de tels mots renvoient à une pensée philosophique (celle de Gilles Deleuze), ils assurent la fonction de métaphore d'origine, laquelle permet d'opérer ensuite des séries d'analogies dont le sens se construit autour de cette désignation première. Dans le langage des architectes, la métaphore est productive des possibilités «imaginées» de la conceptualisation. Si ce n'était pas le cas, le langage tenu risquerait de ne plus mettre en représentation ce qu'il prend pour objet. Le rôle assigné à la philosophie par le discours des «pen-

seurs de l'architecture» est de produire une sorte de perspective métaphorique nécessaire à la conceptualisation. Le grand architecte, celui qui fait figure de star, est appelé à se donner l'apparence d'un philosophe. L'usage des concepts de l'anthropologue ou de la sociologie ne lui suffit pas dans la construction de ses projets, il lui faut un métissage qu'il trouve dans la philosophie. Il lui faut apparaître comme un penseur de l'espace, de la ville, si lui faut également dépasser le seul rôle de légitimation conceptuelle que lui offrent les sciences sociales pour atteindre les sphères d'une mise en perspective de la pensée



### 3. La ville, morphologie d'un territoire

Les espaces indéterminés, les non-lieux, tout ce qui définit une aperception de l'uniforme se situe en principe à la périphérie de la ville, rarement au centre. Quand le centre est mal défini, voire qu'il n'existe pas vraiment malgré les tentatives effectuées pour lui donner au moins l'apparence de son existence, ce sont les modes d'investissement des parties de quartier qui produisent des effets de centre. L'indétermination de l'espace urbain est désignée comme telle à partir de la seule référence à la surdétermination symbolique du centre historique, ce centre circonscrit finissant lui-même par devenir identique à tous les autres centres. Parfois, les ultimes initiatives de promotion d'une différence singulière consistent à implanter des œuvres d'art. Celles-ci s'intègrent si bien à l'espace déjà défini qu'elles exercent la même fonction monumentale que les édifices historiques. Centre cette obligation conventionnelle qui prédestine n'importe quelle partie de l'espace

urbain à «faire centre» pour exister, on s'acharne désormais à démontrer que l'aspect informel de l'espace urbain peut, lui aussi, «faire sens» sans pour autant évoquer un effet de centre.

L'opposition traditionnelle entre le centre et la périphérie n'est plus aussi déterminante quand les mégapoles deviennent elles-mêmes de gigantesques banlieues. La «ville générique», telle qu'elle est décriée par Rem Koolhaas, serait ainsi la ville qui s'auto-reproduit sans état d'âme, sans le moindre souci d'une singularité qui lui serait propre, la ville qui naît et meurt en fonction des nécessités et des contingences, la ville qui génère de manière objective, pragmatique, sa propre morphologie. Ce serait aussi la ville qui crée son propre passé, sa propre histoire au fil du temps, sans se soucier des traces qui symboliseraient son devenir, en produisant les démolitions sans la moindre nostalgie. La ville auto et métamorphique. Point n'est alors besoin d'avoir un quelconque souci esthétique puisque les villes génériques, par leur similarité même, imposent leur propre configuration comme une esthétique sans critères, sans repères, dérivée de toute quête de la singularité. La périphérie urbaine devient un modèle unique, territoire informel de tous les artefacts possibles, y compris de ceux qui auraient pour fonction de rappeler ce qui pouvait être la cité d'autrefois.

Au regard de la ville générique, de cette dissolution des distinctions par le

gines de la métamorphose urbaine. Faire bien pour le regard, dans l'espace et dans le temps, est la manière de poursuivre l'unité projective de la ville. Ce qui concernerait combien la ville imaginée comme malade est la ville qui a perdu ses liens ou qui n'en a pas. La reconnaissance d'une disposition spatiale demeure un principe de recomposition esthétique parce qu'elle prouve la nécessité d'un processus d'alternatives. La gestion de l'urbain consiste alors à imposer la représentation commune d'une synecdoque entre les alternatives retenues dans le traitement de l'espace urbain.

Vous vivez dans une ville, vous l'aimez et vous ne l'aimez pas, vous imaginez parfois d'autres aménagements que ceux dans lesquels vous vivez et vous saisissez maintenant, dans une salle publique, la présentation de «votre» ville réalisée par des professionnels de l'image qui n'avoueraient jamais qu'ils détestent votre ville. Mais peut-on vraiment détester une ville? Et pour quelles raisons? Son absence de centre? Son aspect décousu? La laideur de ses constructions? Sa violence quotidienne? Toutes les raisons de la détester finissent par lui donner son attrait. Ainsi est faite la nature humaine qui se laisse étrangement attirer par ce qu'elle croit abhorrer. Même si le parcours d'une ville est déterminé par des habitudes dépendantes de la vie professionnelle ou des sécularités quotidiennes, l'incognito d'apparition des scènes quotidiennes demeure toujours pos-

sible. Les images en appellent d'autres, et leur libre association unit les représentations les plus personnelles à la répétition ou à l'émergence hasardeuse des signes. C'est pourquoi l'histoire d'une vie en ville, l'histoire la plus singulière qui caractérise l'existence d'un individu, se trouve inscrite dans la morphologie urbaine comme la muse en devoir d'un destin. Quand on parle des territoires sans nom, de ces agglomérations sans âme et sans identité, on commet l'erreur de penser que seule la ville traditionnelle, avec son passé historique, serait en mesure d'offrir une puissance symbolique aux images parce que les signes distribués sont eux-mêmes déjà des symboles. La ville résiste à ce qu'on attend d'elle, surtout quand on n'en attend plus rien, et à ce qu'on veut faire d'elle, surtout quand on croit décider de ce qu'elle deviendra. Parfois, on descend du train dans une ville, on sonche à l'hôtel de la gare, on fait un tour dans le quartier voisin, le matin avant de repartir. Et assis, derrière la vitre du wagon, on se dit qu'il aurait fallu une véritable catastrophe dans la vie pour habiter là. Peut-on aller quelque part pour être sûr de ne jamais y retourner? C'est là que la ville nous prend à revers.

Le maître d'Attila-Mons avait demandé à des photographes, des vidéastes et des sociologues de pratiquer cette tactique à la mode «des regards croisés» afin de réfléchir à la manière de transcender la ville.





triomphe de la similarité, l'esthétique urbaine semble bien répondre à ce besoin de sécurité mentale qui permettrait de croire en une représentation saisissable d'une certaine unité de la ville. L'aménagement de territoires urbains offre toujours la possibilité de rassurer les citadins grâce à l'impasse d'un sentiment du beau qui demeure apaisant, même s'il peut sembler parfois mortifère. Une sculpture sur une place bien éclairée est une construction sereine et atemporelle de plaisirs esthétiques bourgeois. Grâce à cette représentation plutôt stéréotypée de l'ordre, la ville est destinée à toujours retrouver son unité. Le projet urbain lui-même consiste le plus souvent à tenter une reconfiguration de la ville, l'enjeu étant de produire une certaine vision des liens entre des espaces trop différenciés ou trop disqualifiés pour créer des effets d'unification territoriale. Un projet urbain vise en général le «renforcement des quartiers», «le calibrage des jonctions», «l'équilibre des secteurs...». La représentation commune de ce qui ferait l'unité de la ville, une unité qui conserve bien entendu les différences singulières de ses parties, ne dépendrait que d'un préjugé : l'unité urbaine est toujours menacée de dislocation. C'est pourquoi la ville est traitée comme un paysage à remodeler.

Quand l'objectif est de redonner une vitalité essentielle à une ville qui semble décliner, cette dernière est préalablement

jugée comme malade. L'architecte urbaniste fait office de médecin généraliste qui doit établir un diagnostic et proposer des alternatives. De nombreuses villes ont été ainsi repensées, leur espace a été retravaillé ou continué de l'être. Comme la réalisation d'un projet urbain entraîne d'autres, la dynamique de reconfiguration de l'espace ne semble pas pouvoir s'interrompre. La ville, au rythme de ses métamorphoses, se donne à voir comme une œuvre en cours de réalisation, elle se montre en train de forger sa propre unité, d'une manière toujours projective, ce qui est déjà accompli devenant la preuve d'une réalité concrète de ce qui pourrait encore se faire. Sortir une ville de sa léthargie, lui donner plus de forme quand elle n'a pas l'air d'en avoir, imposer l'image de son unité souveraine. La métamorphose des villes est la signature de l'œuvre des maîtres et des architectes.


Comment peut-on estimer qu'une ville périt ? Il n'y a rien de plus facile, semble-t-il, puisque la réussite des autres villes permet d'établir des comparaisons immédiates. Et le signe de cette réussite devient manifeste quand la ville se présente elle-même comme une œuvre. Rien n'empêche alors de conserver un espace informe, désaffecté, comme signe esthétique qui viendrait conforter l'usage ascendante de la ville. L'espace non qualifié fait partie de la mémoire collective, il peut être encore présent en souvenir des ori-

Avec mon ami Jean-Paul Curmer<sup>11</sup>, nous avons parcouru dans tous les sens cette ville, en prenant des notes, en utilisant la vidéo pour saisir des moments de vie citadine. La ville d'Athis-Mons, comme son nom l'indique, est composée de deux villes. Mais la structure de l'agglomération se partage en trois parties : sur le bord de la Seine, proche de la gare de triage de Juvisy, se trouvent les quartiers de Mons, lesquels sont bordés par une colline qui était autrefois le lieu d'implantation d'une vigne, sur laquelle se situe le « cœur vital » de l'ensemble urbain, avec la mairie, les écoles, les rues commerçantes, et enfin, au-delà de la route nationale 7, s'étend le quartier dit « sensible » des Trois F composé de grands ensembles. Point de départ de notre trajectoire : le café-restaurant de la Paix, une construction de la fin du siècle passé. Un homme au bar nous explique que des sources innombrables font bouger les pavillons et que personne n'en parle. Pendant la seconde guerre mondiale, avant la création de l'aéroport d'Orly, les Allemands avaient envisagé d'aménager une gigantesque aire de repos pour les SS, avec des lacs épurés. Pour mieux nous convaincre, il nous dit éplément que le château de Versailles devait être construit à Juvisy mais que le projet a été abandonné parce qu'il y avait trop de carrières et que le sol était trop instable. Étrange regard : on ne songe pas en marchant dans une ville qui n'a pas de métropolitain à ce qui est en dessous.

Une probité de la RATP à Paris représentant des femmes ou des hommes à quatre pattes sur la chaussée, l'oreille collée au macadam, et le slogan disait : « ça se passe en dessous ». Nous n'avons pas remarqué la présence de pavillons qui auraient légèrement glissé mais il faut bien reconnaître que la représentation d'une inclinaison permanente demeure très présente. Elle commence à être plus visible quand on s'approche du voisinage de la Mairie.

Deuxième café, le café de la Mairie «aux portes» de la descente vers Mons. Surprise : Mons est en bas, contrairement à l'étymologie de son nom. La Terre aurait-elle un jour tourné dans l'autre sens ou s'agit-il d'une conséquence dont l'esprit humain reste si frugal ! Dans ce café où se crée beaucoup de monde, la première réflexion du tenancier nous étonne : « s'il décide de faire une zone piétonne dans ce quartier, q'en est fini pour nous ». Cet homme veut-il nous signifier que ce lieu est tellement fuit pour circuler que la décision d'obliger les passants à flâner, à rester là, serait presque contre nature. Sans doute n'aime-t-il pas trop que les clients s'attardent. En marchant à certaines heures dans la rue Robert-Schuman, nous avons pu constater en effet qu'elle était souvent vide. Brusquement, à l'heure de la sortie des collèges, une masse d'élèves envahit la rue.

Nul doute que la rencontre momentanée entre les voitures, les autobus, les deux



reurs, les élèves et parfois leurs parents produisent un effet étrange de concentration qui entrave la fluidité des flux. Ce qui fait masse, par l'accumulation passagère de la population, se substitue peut-être aux repères de la monumentalité. Apparition/dispersion. En somme, un rythme classique pour bien des villes. Un rythme plus étrange dans une agglomération de cette taille si on considère le secteur désigné pour faire office de centre. D'ailleurs le mot «secteur» évoque-t-il pas la fluidité électrique? On branche et on déboulonne le secteur. Par contre, on ne décide pas vraiment de remplir ou de vider un centre, car «l'effet de centre» ne dépend pas seulement des politiques urbaines. Les traces de ce qui était là auparavant sont-elles constitutives de cet «effet de centre»? Une église, un monument, des bâtiments anciens, semblent d'une manière ou d'une autre signaler qu'une ville dispose d'un patrimoine. Mais le devenir de cette ville dépend-il exclusivement de la remise en valeur des éléments épars de son patrimoine?

Pour Athus-Mons, l'absence d'une parcelle référente n'est pas un défaut : l'histoire du lieu est différente, plus diffuse, marquée par les vignobles du coteau qui, aujourd'hui, ne paraissent laisser aucun souvenir. On songe pourtant à la butte Montmartre où les habitants du quartier se sont acharnés à préserver l'existence d'un vignoble, au même titre qu'on conserve un monument.

L'obsession contemporaine qui consiste à vouloir toujours produire un effet patrimonial n'est peut-être pas la seule voie. À trop rechercher des effets historiques, on finit par manquer son objectif : le patrimoine tiré de son oûth, restitué comme une valeur dominante, semble surfait.

Parcours de la ville : fragmentation étrange. L'hétérogénéité d'une ville n'est pas nécessairement le signe de son absence de cohésion. La cohérence spatiale, liée à l'histoire d'une configuration territoriale, s'impose d'elle-même. La ville la plus éclatée produit toujours un paysage. À la regarder d'un peu plus près, il y a des liens implicites qui relient les fragments, — ces quartiers qui semblent si disparates. Ainsi en est-il du chemin de la montagne d'Athus. Chemin abandonné, peu fréquenté. Chemin pourtant historique, et dont le rôle symbolique a boursé dans l'imaginaire des citadins. D'un côté, quelques animaux invisibles, dont on sent la présence derrière un mur, de l'autre, une végétation laissée aux caprices de la nature. Chemin parfois investi par les rêves des citadins qui imaginent des usages, tel celui d'une crémallière permettant de monter ou de descendre librement dans un paysage plus élaboré où seraient bien présents des animaux dans une végétation plus «travaillée». Reste cette question majeure : faut-il laisser les habitants d'une ville imaginer ce qu'elle pourrait être sans leur donner nécessairement les signes



tangibles d'une métamorphose? Est-il préférable de rêver ce qui peut être en laissant ce qui est tel quel, ou d'entreprendre un changement concret qui ne répondra jamais à ce qui avait été imaginé? La gestion urbaine a plutôt tendance à sur-objectiver ce qui est impliqué dans la cohérence interne de la ville. Ce qui fait sens dans un espace urbain ne correspond pas toujours à des signes manifestes. Il y a dans les modes d'appréhension d'une ville une relation complexe entre le visible et l'invisible – ce qui peut paraître le plus visible n'est pas vu pour autant. Chercher à accentuer la cohérence d'un ensemble de signes se fait au détriment des jeux quotidiens de la perception d'une ville. Ce qu'on gagne en homogénéité, on le perd en attrait pour la déambulation du regard. Comment accentuer la puissance symbolique d'un espace sans risquer de le banaliser? Les aménagements urbains se ressemblent de plus en plus, cette équivalence porte un préjudice sérieux à la singularité des lieux. Sans doute est-il préférable de traiter certains lieux en évitant de circonscrivre leur sens, en permettant à l'imagination des habitants de poursuivre ses voies possibles. Est-ce vraiment possible?

Présumons qu'il existe une cohérence interne au «tissu urbain» malgré son hétérogénéité apparente. Comment travailler cette cohérence interne, celle qui est «dépâti»? Est-ce en tentant de réparer ses faiblesses comme des potentialités? Ce qui est occulté

n'est pas pour autant destiné à être surévalué. Tous les signes urbains, qu'ils soient visibles ou non, participent d'une potentialité dispositionnelle<sup>20</sup>, dans une dynamique de juxtaposition, de corrélation, de contraction des signes. Si la ville est d'abord perçue en images d'elle-même, c'est bien dans la mesure où elle demeure telle une mise à disposition des signes pour le regard. Ce qui est en puissance est simultanément une mise à disposition. Accentuer le sens de ce qui fait sens, le sur-objectiver, le rendre sur-visible sont des façons de supprimer ce qui est en puissance. Cette potentialité serait l'expression d'un rapport constant entre une «cohérence interne» de l'espace urbain et l'émergence de «tendances spontanées» qui adviennent de la mobilité même des modes quotidiens d'appréhension de la ville par les citoyens. Voslor définir ce qui est en puissance dans la configuration territoriale implique de refuser qu'un espace urbain soit aussi l'expression d'une «alliance des contraires», car la cohérence n'est pas le seul fruit d'une résolution des contradictions propres aux métamorphoses de la ville.

L'approche des potentialités dispositionnelles appelle une méthode particulière: celle de la perspective inversée. Souvenons-nous de Paul Cézanne qui a décidé de placer le point de fuite dans l'œil de celui qui regarde le tableau et non dans le tableau. Opération qui nous donne toujours l'impression que vos compteurs vont tomber parce que la table sur



laquelle ils ont posé penche dangereusement vers nous. Cette inversion de la perspective classique fait désormais partie de nos propres modalités de regard. Une manière de voir les choses à l'envers. Or, ce qui est implicite dans un champ de perception appelle une pareille inversion de l'orientation du regard qui est elle-même suscitée par l'articulation entre les différentes strates de la configuration territoriale. Au contraire, la stratégie urbaine qui consiste à produire une sur-objectivation des effets symboliques conduit nécessairement à faire passer ce qui est implicite, ce qui est peu visible, dans le registre du sur-visible. La potentialité morphologique demeure dispositionnelle dans la mesure où elle dépend simultanément d'une configuration territoriale et des modalités du regard. Ce qui est « en puissance » dans l'espace urbain ne suppose pas a priori la nécessité d'être signifié par des interventions urbanistiques. L'exploitation trop systématique des potentialités obéit à la même logique que celle de la gestion patrimoniale, elle instaure une prédominance visuelle des artifices du symbole. Pour qu'elle n'encoure pas le risque de s'épuiser, il faut que la potentialité ne soit pas traitée d'une manière résolutoire, il ne faut pas qu'elle devienne elle-même dispositif symbolique. La mise en œuvre d'un dévoilement discret est un appel au regard.

Une des contradictions fondamentales de tout projet urbain tient à la dispo-

sition projective du projet lui-même par épuisement de ses potentialités, que celles-ci viennent de la transformation du territoire ou des mentalités collectives. Ce qui est réalisé peut bien correspondre à une plénitude d'intentions préalables, il n'en demeure pas moins que le projet effectué entraîne une perte des possibles. Reste à savoir si cette perte sera à son tour une source de nouvelles potentialités. Dire qu'un projet urbain correspond à une « vision du monde », c'est laisser supposer que sa réalisation ne lui retirera pas cette puissance visionnaire. Un tel idéalisme rend sceptique, car toute « vision du monde » se soutient d'une synergie des potentialités, et le passage de l'imaginaire à la réalisation concrète du projet provoque l'avènement par l'exercice même de l'impératif des nécessités. Il en va d'une dialectique du « nécessaire » et du « potentiel » qui se joue au détriment de toute prédestination esthétique imaginaire. Une conception d'esthétique urbaine, délibérément pensée, prise pour un objectif de la gestion prospective d'une ville, se mesure au risque d'une disparition de telles potentialités dispositionnelles. La sur-objectivation des signes urbains se fait toujours au nom d'une esthétique dont la conception demeure gouvernée par l'état d'esprit de la « restauration patrimoniale ». Comment une ville soumise à l'exaspération de son encadrement symbolique peut-elle alors s'offrir au regard sans provoquer le désenchantement ?

Les potentialités d'un territoire urbain ne sont pourtant jamais épuisées, elles se renouvellent au gré des modalités de son aménagement. Elles demeurent autant à la disposition du regard des citadins qu'à celle de l'intelligence des architectes, des artistes qui interviennent sur l'espace public. Sans l'hypothèse d'une source inépuisable de potentialités inhérentes au territoire, à la morphologie de l'espace, sans une telle hypothèse, il est évident que l'idée même de tout projet urbain serait amputée d'une bonne partie de sa dimension prospective. Comme l'exploitation de telles potentialités reste la seule manière de leur donner un sens reconnaissable pour la communauté, la ville elle-même continue d'en créer d'autres qu'elle met à disposition pour son devenir. Ainsi n'est-il pas aberrant de penser que la ville crée ses potentialités comme une mine à disposition de son devenir.

## N.

### Temps et territoire de l'esthétique urbaine

La projection dans le futur qu'introduit l'œuvre d'art est tenue de figurer publiquement un certain attachement au passé. Toute perturbation produite par des interventions artistiques dans la ville se doit de viser juste en évitant d'outrepasser la bienséance patrimoniale. La liberté laissée aux artistes et aux architectes apparaît donc avec la possibilité pour eux d'oser faire une œuvre patrimoniale. Implantée dans la ville comme un patrimoine du futur, toute œuvre est destinée à devenir mémorable. Le meilleur exemple en est l'affaire des colonnes de Buren au Palais Royal à Paris. Si l'œuvre a d'abord fait scandale, elle est désormais parfaitement intégrée au site lui-même. Les réflexions qui ont pu circuler à l'époque où se multipliaient les pétitions lancées contre cette incursion audacieuse dans un espace historique authentique (« Buren est possédé du diable », « sa mère a dû rêver de siffler pendant neuf mois », « ça servira au moins de préchoir

pour les poulets...) ne sont plus que des souvenirs amusants. Critiques<sup>19</sup> et historiens de l'art peuvent toujours analyser cette affaire, en la comparant à l'affaire Dreyfus, leurs remarques deviennent peu à peu dérisoires quand on constate quelques années plus tard l'intégration exemplaire de l'œuvre de Buren, la banalisation de son usage par les enfants, ou par les touristes qui se photographient après avoir grimpé sur les colonnes. Le scandale d'origine participe à la monumentalité de l'œuvre, il consacre le rôle mythique de son implantation, et surtout du temps de son inscription dans les mémoires collectives.

Considérant le jeu des temporalités dans les modes d'appréhension d'une ville, nous constatons que la dimension patrimoniale assure la figure unique d'une certaine épaisseur du temps. Quand les artistes et les architectes se réfèrent au vide, au néant, au chaos, quand leurs œuvres expriment une forme active de la négation, la positivité de leur conception est tirée du rapport au patrimoine. Plus la conservation patrimoniale produit des effets de pétrification, plus elle autorise les œuvres contemporaines à traduire dans l'espace public une représentation commune de l'aventure des incertitudes, ou de toute négation du pouvoir pérennité des patrimoines. La notion de vide ne provoque pas d'angoisse collective parce qu'elle est immédiatement tempérée par le plein (ou le trop-plein) que symbolise le patrimoine. Même si

l'art contemporain manifeste, comme l'écrit Giorgio Agamben, «la pure puissance de la négation», la ville patrimonialisée lui évite la vision persistante de l'effondrement du sens. Si cette «épaisseur du temps» est destinée à être malmenée par les créations contemporaines qui jouent avec des temporalités plus complexes, elle finit cependant par ne se mesurer qu'à elle-même. La logique patrimoniale semble absorber inéluctablement les figures du temps.

Toute perception, même la plus usuelle, la plus familière, entient en puissance, comme la condition même de son acte, une mise en abyme de l'ordre du temps. Faisons l'hypothèse de ce paradoxe : la similitude accrue des manières de traiter l'espace urbain provoque le télescopage des figures temporelles. Si l'organisation de l'espace, telle une finalité obsessionnelle de la gestion urbaine, s'effectue par des opérations visibles, le temps, lui, ne saurait être l'objet d'un regard aveuglément objectif. Organiser sa division comme la condition même des représentations de la ville ne conduit qu'à multiplier les chances de sa disruption fragmentaire. La ville, malgré l'uniformisation de sa configuration produite par la similitude des projets urbains, rend toujours possible une effraction du regard, elle nous incite à la découverte d'autres figures du temps en nous mettant face à cette aporie de la réflexion : le temps ne se figure jamais autrement que dans nos illusions.

Au rythme de ses métamorphoses, la ville demeure le territoire de la contingence absolue. Non seulement tout y est possible, mais plus encore le possible est fondamentalement lié à l'émergence constante du casuel. Ce que la ville offre à toute perception, n'est le fait même de cette relation inextricable, imphote, entre le temps et la contingence. Dans la multitude quotidienne de nos appréhensions et de nos perceptions, au cours du déplacement le plus usuel ou de la dérive en ville, ce qui peut simultanément être ou ne pas être demeure le possible même de la visualisation. Il ne s'agit plus de cette approche sensible de la ville, mise en scène par une certaine phénoménologie de la vie urbaine, mais d'une confrontation heureuse ou malheureuse avec l'irruption même de la contingence. Autant la gestion de l'urbain développe une détermination objective du sens donné à un quelconque investissement de l'espace pour éviter le sentiment même de la contingence, autant le regard citoyen peut être capté par les manifestations imphotes de ce qui peut arriver ou non, selon les événements. Il est clair, par contre, que la représentation commune de la nécessité naît de l'organisation de l'espace, dans l'habitat privé comme dans l'espace public. Les contingences quotidiennes, ce qu'on appelle les «*évidences accidentelles et variables*», sont là pour rappeler le rôle de la nécessité, un rôle que la gestion urbaine voudrait rendre sé-

lérent bienfaiteur. Tant qu'il s'agit de la construction d'infrastructures, l'évidence de la nécessité n'est pas contestée, mais s'il est question de l'implantation d'une œuvre d'art, sa nécessité est légitimée par son contraire – la figuration poétique de la contingence comme valeur existentielle (ce que représente l'art dans la rue, d'une manière générale) devant être partagée par la communauté. Du côté des pouvoirs publics, du côté des commanditaires, la nécessité d'une figuration de la contingence dans l'espace public apparaît comme le résultat du *neo plus ultra* de la réflexion sur l'esthétique urbaine. Si l'œuvre d'art est un symbole vivant de cette contingence existentielle, sa présentation durable dans l'espace public répond à la nécessité de représenter, d'une manière malgré tout rassurante, les incertitudes du futur.

Plus l'ordre des représentations se parachève dans la réflexion patrimoniale, plus le monde se donne pour une œuvre achevée, et plus l'incertain devient alors la figure idéalisée de la liberté. C'est à l'art qu'est dévolu la fonction de le représenter. Ayant la faculté de nous offrir ce qui est visible/invisible, touchable/intouchable, et par là même, de conférer une existence à ce qui ne semblait pas en avoir, l'art en ville se présenterait comme un moyen de «*ré-enchanter le monde*». Seulement voilà : le principe de réflexion qui caractérise tout processus de gestion vise à réduire l'éventualité de la contin-



gence à un effet d'esthétique nécessaire. Pour parvenir à de telles fins, il faut que l'incertitude ne soit plus une source d'angoisse. Ainsi la contingence, le futur indéterminé deviennent des produits esthétiques de la réflexion, les artefacts inséparables de la gestion urbaine. Ce ne sont plus l'accident ou le hasard qui viendraient perturber l'ordre des représentations en imposant la souveraineté de leur puissance extérieure et inattendue, en provoquant les effets d'une contingence radicale, c'est le repli sur la croyance en l'incertitude contrôlée qui crée une nouvelle ambiance esthétique de la ville et de la vie quotidienne. L'incertain se prête à bien des usages. Il peut être cultivé à des fins économiques et politiques pour justifier le laissez-faire, satisfaisant les aspirations d'un néo-libéralisme en quête d'un non-interventionnisme de parade! Mais cet entretien stratégique de l'incertitude laisse paraître ses propres calculs et se présente telle une parodie des règles du marché. L'incertitude est traditionnellement glorifiée pour être vaincue. Tantôt elle reste préservée afin d'exciter pour ainsi dire la construction des certitudes, tantôt elle est cultivée comme la figure dominante d'un devenir qu'on a peu de chance de maîtriser. Elle est la métaphore à géométrie variable de toutes nos angoisses. On en fait la représentation d'une issue heureuse de nos malheurs parce qu'elle rend justement irréprésentable ce que nous aurons cru objectiver par notre

croyance au pouvoir salvateur de la réflexion. L'incertitude maîtrisée ou en instance de l'être, présente cette dimension esthétique: la ville devient le territoire idéalisé des représentations possibles de la contingence du futur.

### 1. Le motif génés de l'intervention

Dans les moyennes et petites villes, l'histoire d'une intervention artistique ou architecturale peut être surprenante à suivre. Entre les conservateurs du patrimoine, soucieux de maintenir l'authenticité originelle des lieux et des édifices, et les défenseurs des audaces de l'art contemporain et de l'architecture du futur, l'opposition s'exacerbe au point de réduire le conflit à l'éternelle joute entre obsédés de la tradition et aventuriers de la modernité. La représentation commune de la destruction d'une harmonie des lieux par la transformation d'un édifice, surtout si ce dernier est religieux, prend parfois l'allure d'un sacrilège. À Sarlat, en Dordogne, les « Portes de Jean Nouvel » ont provoqué toute une polémique, de la même manière qu'aurait pu le faire l'implantation d'une œuvre d'art contemporain en plein cœur d'une cité médiévale. Ces portes hautes de quinze mètres soixante et larges de quatre mètres chacune ont été confectionnées en acier et pèsent sept tonnes. Elles ont été schématisées sur la place

de la Liberté à Sarlat, par convoi spécial, et installées en l'église de Sainte-Marie. Au XIX<sup>e</sup> siècle, un riche habitant, en fit l'acquisition et, estimant que l'édifice religieux finissait trop d'ombre et prenait trop de place, décida d'en démolir une partie. Curieusement, Sainte-Marie évoque non une ruine entretenue, mais un édifice meurtri. Ce qui fera dire à Jean Nouvel : « qu'est-ce qu'il y a d'extraordinaire ici ? C'est le fait que cette église ait été coupée en deux par une personne qui a abîmé la moitié de l'église parce qu'elle lui faisait de l'ombre, puis il l'a démolie. Finalement, une poétique est née de là aussi... Ce qui est extraordinaire ici, c'est de garder cet effet d'église coupée qui s'ouvre sur la ville et les portes signifient cette ouverture... Je vous promets que je n'ai pas eu l'impression de commettre un sacrilège... »

Jean Nouvel, affichant sa volonté de respecter la tradition patrimoniale tout en jouant la carte du futur, crée de la légende et tente d'inscrire sa création dans la ville comme un « coup de force » qui ne devrait pas être pris pour une négation du passé. La procédure de légitimation publique qui, d'ailleurs, ne s'avère pas vraiment nécessaire pour un architecte de renommée mondiale, se fonde sur le partage de cette apparente conviction d'avoir « sau » la morphologie du territoire, par le regard et par la prégnance de son histoire, afin de prendre un parti qui ne déroge pas aux images du passé lui-même. L'idée est

simple : il faut que le regard infatigable du créateur capte le « génie du lieu » pour lui donner une figure de l'avenir, pour lui offrir l'ultime possibilité de poursuivre son aventure. Ensuite, les intentions peuvent trouver leur cheminement : « les portes sont parfaitement pures, pures, par opposition à la pierre, pour affirmer la différence et valoriser le bâtiment... elles nous parlent de ce qu'il va y avoir à l'intérieur ; c'est une lecture du volume intérieur sans surcharge, très lisses, très sobres, on voulait conserver la confidentialité du cœur, le recueillement, la semi-pénombre... »<sup>22</sup> Les arguments même contradictoires formeront toujours un dispositif logique dont la cohérence interne rendra toute critique impossible de se situer hors d'une opposition qui sera par avance tenue pour réactionnaire, puisque la seule alternative est d'être « pour » ou « contre ».

Il est vrai que l'installation des portes a duré longtemps : « Je ne pense chaque personne en disant que l'arrivée de ce que l'on appelle d'une manière outrancière les portes de la discordance dans notre cité n'est qu'un événement anecdotique »<sup>23</sup>. Durant plus d'une année, les portes installées ressemblaient à une pelouse blanche indiquant une fermeture pour travaux. Comme l'église est elle-même inachevée, habetanta et tourantes ne pouvaient guère comprendre si les travaux se faisaient à l'intérieur ou à l'extérieur de l'édifice. Cependant la partie haute

de ce qui pourrait apparaître telle une porte provisoire épousant la forme de l'ogive gothique d'une manière si précise qu'il était possible de croire qu'il s'agissait là d'une porte saine pour définitive. Au nom de la Mode, ce qui est « en travaux » peut être pris pour ce qui restera. Longtemps permista une hésitation publique : cette porte blanche, dont on ne pouvait guère distinguer les deux battants, était-elle définitive ? Quelques mois plus tard, la porte monumentale sera peinte en gris et le matériau qui pourrait auparavant ressembler à du plâtre, s'avère être vraiment métallique. La monumentalité des portes se fut alors plus discrète, elle se fonda dans l'édifice et se mêla à la ville. Ce temps de réflexion, présenté au public comme un échec de l'inachevé et de l'achevé, figure à sa manière la transfiguration patrimoniale. L'anticipation vient s'inscrire au cœur de la conservation du passé : ce qui est perçu comme un témoignage historique continue à faire sens mais ce qui est entrepris dans le contexte présent témoignera plus tard de l'audace d'une invention. Le processus demeure infatigable : l'engagement vers le futur est destiné un jour à témoigner d'un passé. Ce mélange de nostalgie et d'anticipation devient la garantie actuelle d'une véritable prophétie. Toute réfutation est pour ainsi dire conjurée d'avance parce qu'elle est destinée à être soit un non-lieu, soit l'expression d'une méprise réactionnaire. L'architecte (ou l'ar-

11-12-82  
181

tate) intervenant sur la ville devient le démiurge qui, par la singularité de son œuvre, rêve l'époque future.

La volonté affichée de réaliser une harmonie singulière entre l'objet patrimonial et une intervention futuriste ne suffit pas à emporter la conviction. Les explications données par des architectes, des historiens, ou d'autres experts tentent d'élaborer une pareille représentation publique, mais le montage médiatique peut paraître si déterminant qu'il est difficile de considérer comment cette nouvelle mise en œuvre d'un édifice outre-passe par son exemplarité les discours qui la rendent si facilement légitime. En admettant même que la procédure de légitimation publique ne soit pas assez pesante pour justifier du caractère futuriste d'une intervention architecturale — ou d'une œuvre d'art —, il faut bien reconnaître qu'elle offre toujours une garantie certifiée conforme à ce qui fut figure d'anticipation. Les résistances, les critiques manifestées à l'égard des opérations qui semblent bien téméraires pour certains, ne traduisent le plus souvent qu'un refus tenu pour vain. Du coup, la violence critique paraît possédée, désuète, et parfois si ridicule qu'elle conforte la certitude de l'entreprise futuriste (on entendra dire de l'église Sainte-Marie à Sarlat que ce n'est plus une église depuis que Jean Nouvel a érigé cette porte gigantesque. Mais sa fonction ayant changé depuis longtemps avec le marché qu'elle

13-14-82  
182

abrite, il n'y a aucune raison de penser que cette conception architecturale soit la négation de tout esprit religieux. En témoigne l'excitation de certains : « Si les portes de l'église Sainte-Marie sont très hautes, c'est sans doute parce que le plus vertigineux de nos architectes, dans sa démarche vers la hauteur, s'efforce de toucher l'intouchable et de penser l'impensable. Son œuvre est une tentative de dépassement de l'espace et de la condition humaine, une tentative de s'élever du sensible à l'intelligible pur, du concret à l'abstrait, du visible à l'irréalisable présence<sup>10</sup>. » Tous les arguments concernant la symbolique de la verticalité et de la hauteur viendraient confirmer que le sacré n'a pas eu lieu.

Le plus incrogradable est de présenter l'ensemble des opérations, du projet lui-même jusqu'à la mise en scène de l'installation des portes et leur insertion dans l'espace urbain, comme une concaténation esthétique d'enchaînements créateurs qui offre dans le temps et dans l'espace, la configuration de l'œuvre suprême. Et voilà où mène le désir verbal. « Je suis, si nous acceptons l'idée du chantier comme espace scénographique, la mise en place des portes peut apparaître comme une forme ritualisée aux interfaces de la technologie et de l'art. La mise en œuvre accompagnée de machineries, l'impressionnante élévation des deux battants, l'ajustement soigné, les hommes avec leurs acteurs de cette action, de ce rite collectif, tout, dans cette chaîne opératoire,

ture, en appelle au "sentiment de construction", mécanisme qui repose, en particulier ici, sur l'appartenance au groupe, au moment, au lieu <sup>22</sup>. » Difficile de faire mieux ! Le projet, le happening, l'œuvre solennelle, le symbole du futur... Une nouvelle identité de l'espace urbain s'établirait avec les portes... » En effet, la création de ces deux portes événementielles engage un processus d'identification anthropologique fondé sur un double socle professionnel et artistique commun aux architectes et aux artistes dont le grand œuvre s'élève dans et à partir de l'église, et dans le décor monumental de la ville <sup>23</sup>. » Tel serait le modèle absolu des modes d'appréhension et d'appropriation publics d'une intervention architecturale et artistique dans une petite ville médiévale tournaise. Il ne serait pas difficile de relever les poches de ces discours qui viennent accabler de poésies stéréotypées l'œuvre sublime. Toutes les garanties sont réunies pour que les spectateurs vivent un transfert magique. Le délire de métaphores ne porte guère de préjudice à l'œuvre mais il est révélateur de la construction mentale d'une crédibilité de l'art réalisée à partir d'une certitude de sa production émotionnelle. Ce qui nous semble alors étonnant, c'est la similitude de construction des discours qui veulent s'opposer : le lyrisme dénué des réactionnaires conservateurs, de ceux qui ont pris parti contre les portes, n'a d'égal que les envolées métaphoriques de ceux qui en font l'éloge.

L'idée de « l'art comme néant qui s'auto-annule », empruntée à Hegel et reprise par Giorgio Agamben dans son livre *L'Homme sans contenu*, cette idée induit la fait que tout discours sur une œuvre peut bien tenter de lui donner du sens, l'œuvre garde en elle cette appréhension du néant qu'elle exprime. Seulement, dans le contexte d'une implantation en ville d'une œuvre artistique, les discours politiques ne se permettent jamais de faire publiquement une allusion au néant qui serait propre à la destinée de l'art. On pourrait fort bien considérer les portes de Jean Nouvel comme « les portes du néant » et tenir un discours plus dramatique grâce auquel on montrerait combien l'église déjà brisée a besoin d'un tel symbole cicatrisant... Le postmodernisme politique et culturel s'interdit d'afficher la moindre référence à l'idée de néant : si l'art engage le futur, ce doit être dans un sens positif, plein d'espoir. Pareille règle de la transmission publique du message artistique entraîne une suspicion collective qui paraît bien légitime. L'effet transcendantal de l'œuvre, dépourvu de sa propre négativité, devient l'objet même de cette suspicion.

La polémique provoquée par l'implantation des « portes de Jean Nouvel » tient-elle seulement à l'adoption de « positions réactionnaires » ? Ce serait trop simple d'opposer les partisans de la conservation traditionnelle à ceux qui reconnaissent la nécessité, dans une cité médiévale, de laisser

s'exprimer les œuvres du futur. Il est tout de même incroyable qu'aujourd'hui la manifestation d'un jugement esthétique, quand celui-ci est négatif, passe toujours pour une attitude réactionnaire. Ce qui est reproché aux conservateurs du passé, ce n'est pas tellement d'avoir un jugement, mais c'est de n'être point visionnaires. Faut-il accepter et glorifier tout ce qui fait signe pour le futur ? Est-ce possible que le cœur du sanctuaire médiéval, que le monde entier vient admettre avec respect, reçoive ces prothèses aux parcs aveugles et barre le chemin de lumière aux volutes ancestrales, blesse le regard orphelin de la belle arcature ogivale aux colonnettes si légères ?<sup>26</sup> Pareille envolée lyrique apparaît d'emblée comme l'expression d'une nostalgie décadente, comme le refus d'imaginer seulement que l'édifice architectural puisse être modifié sans que préjudice soit fait à sa dimension symbolique. Il faut tout de même reconnaître que la mépris affecté à l'égard de toute position estimée conservatrice tire sa légitimité de l'acquiescement obtenu grâce à l'absence de tout jugement. L'idée commune de la modernité permet de laisser croire communément que la métamorphose d'un édifice est nécessaire pour que la ville ne se contente pas de se replier trop anéanti sur la seule fierté de son passé. Ce qui échoquera, deviendra aussitôt un signe des temps futurs.

Qu'en est-il de la possibilité même du jugement critique ? Sommes-nous encore

en mesure de juger esthétiquement l'œuvre d'art ? Le relativisme introduit par le jeu infini des possibles entraîne, de manière réflexive, une surdétermination de l'interprétation qui perd sa puissance critique. Les discours tenus sur une œuvre implantée dans une ville ont recours à des éléments métaphoriques et conceptuels applicables à n'importe quelle œuvre, de telle façon que le jugement critique est noyé dans l'alternative entre l'acceptation et le rejet. Or c'est une telle alternative qui agite la fin même de tout jugement esthétique parce qu'elle impose le face à face entre deux attitudes complètement stéréotypées et figées. Ce qui n'apparaît plus, c'est le fait irréversible de l'auto-réflexion de l'art qui participe, par l'expression de sa souveraineté négative, sans cause ni fin, à la disparition du jugement critique. « En effet, l'art contemporain nous présente de plus en plus souvent des productions face auxquelles il n'est plus possible d'avoir recours au mécanisme traditionnel du jugement esthétique, et pour lesquelles le couple antagoniste art/non-art nous apparaît complètement inadéquat<sup>27</sup>. » L'art exerce sa propre puissance grâce à un processus de légitimation purement formel qui élude le jugement.

Curieusement, la confrontation entre la ville, comme territoire habité, comme territoire porteur d'histoires, et l'implantation de l'œuvre contemporaine appelle le retour de ce jugement. Ce qui est donné à voir là, tous les jours, hors d'un espace muséogra-

phique (mais dans un état d'esprit misérabiliste) secrite le jugement esthétique malgré les habitudes du regard. Ce retour avorté du jugement esthétique, non avoué, échangé de manière discrète, n'a pas de commune mesure avec l'interrogation démagogique sur l'accueil du public. En faisant violence au regard du citadin, l'œuvre appelle le jugement esthétique dans sa forme implicite. Et la ville ne sert pas seulement de décor, bien qu'une cité médiévale soit devenue aujourd'hui un décor, elle est un territoire de confrontation des regards, un champ de bataille des perceptions et des sensations, même si sa conservation patrimoniale a apporté tous les signes d'une pacification morbide. Ce champ de bataille des modes d'appréhension esthétique de la ville suscite en permanence des jugements de goût subjectifs. Si, selon la tradition kantienne, le jugement esthétique demeure sans concept, les dispositifs d'interprétation ne dérivent que des appréciations dont la légitimité ne tient qu'à l'assentiment de leur mode de conceptualisation. Dans l'un de ses commentaires sur la *Critique du jugement* de E. Kant, Yves Michaud écrit : « On communique en quelque sorte la communisabilité du sentiment, l'effet sur l'esprit du libre jeu de l'entendement et de l'imagination. La communication esthétique, c'est la communisabilité universelle d'un état d'âme que tout homme connaît de par la nature même de ses facultés et de libre jeu<sup>17</sup>. »

Cette « communauté culturelle » est désormais encadrée par des procédures de légitimation de l'œuvre, elle a adopté une forme pour le moins consensuelle qui se soumette de ses propres oppositions récentes à l'alternative entre le fait d'être pour ou contre.

Comment un jugement de goût pourrait-il alors être pris au sérieux ? Il paraît non seulement inopportun, archaïque, désuet, mais surtout, il ne peut pas avoir de consistance, il est d'emblée vidé de tout contenu possible par l'imposition même de cette forme procédurale. Ce qui peut sembler plus inquiétant, c'est l'absence d'émotion immédiate. L'émotion n'est pas révoquée, mais les conditions de son apparition éventuelle demeurent prédéterminées. D'où cet autre paradoxe : la forme procédurale de la création artistique peut-elle faire naître des émotions qui la débordent elle-même, qui outrepassent sa légitimité consensuelle ? « Comme tout autre jugement empirique, le jugement de goût élève la prétention à valeur pour chacun, ce qui est toujours possible en dépit de sa contingence interne<sup>18</sup>. » Le jugement de goût appelle-t-il une universalité subjective ? Et pourquoi devrait-il répondre à une procédure de légitimation pour accomplir sa « prétention à une finalité subjective absolument valable pour tous » ? « L'obligation d'une déduction, c'est-à-dire de la garantie de la légitimité d'une espèce de jugement ne se présente, que si le jugement élève une prétention à la néces-

utité<sup>20</sup> ». Or, le plus souvent, dans la mise en place d'une œuvre d'art, cette nécessité précède l'hypothèse même d'un jugement de goût, elle est posée comme un *a priori* culturel. Le jugement de goût ne viendra qu'après, s'il advenait, s'il s'exprime, il ne prendra qu'une forme plutôt déguisée parce que la logique de la nécessité des interventions artistiques ou architecturales en ville se fonde sur des dispositifs d'argumentation qui l'ont préalablement annulé.

La représentation de cette nécessité demeure idéologique, elle tient d'abord à une reconnaissance consensuelle du caractère indispensable de présenter dans l'espace public des figures de création contemporaines pour l'avenir des villes. Ce qui rend par avance inopportun ou déplacé tout jugement de goût puisque celui-ci est d'emblée condamné à une forme purement réactive. La nécessité n'est pas débattue, comme pouvait le penser E. Kaut à son époque, des jugements de goût, elle est définie par des dispositifs institutionnels qui régissent le bien fondé de toute intervention culturelle dans l'espace public. Ce qui rend d'autant plus impossible le jugement de goût tient au fait que cette même nécessité semble garantir une forme objective à l'expression des appréciations consensuelles. Ainsi se trame le paradoxe suivant : la reconnaissance partagée de la nécessité de toute intervention artistique ou architecturale dans une ville se fonde sur l'objectivité présomée de jugements

de goûts qui n'ont aucune raison d'avoir lieu. Du coup, c'est la représentation commune de cette nécessité qui tient lieu de jugement de goût pour tous.

Il est vrai aussi que la question de la beauté ne se pose guère dans la mesure même où le système d'évaluation des œuvres – en admettant qu'il en existe un – impose des critères esthétiques qui réduisent toute idée de la beauté ou de la laideur à l'expression infantile d'une opinion peu cultivée. Dire « c'est beau » ou « c'est pas beau », comme le signale Nathalie Heinrich, relève du jugement d'enfant !<sup>21</sup> Dès lors en effet qu'on a affaire à l'art contemporain, les cadres mêmes de perception d'une œuvre d'art sont mis à mal, dans une transgression plus ou moins systématisée des frontières mentales, des cadres cognitifs construisant pour le sens commun la représentation de ce qui relève de l'art. La question de la beauté n'est même plus pertinente...<sup>22</sup> L'héritage kantien n'est donc plus de mise « puisqu'il ne s'agit plus en effet de faire une ontologie du beau ou du sublime, telle que la propose la *Critique du jugement*, mais bien une ontologie de la nature de l'œuvre d'art qui pose désormais problème plus que sa beauté<sup>23</sup> ». Cette réduction de la *Critique du jugement* à une simple ontologie de la beauté permet d'écarter les subtils raisonnements de Kant concernant les modalités d'évaluation de l'œuvre d'art, ces raisonnements qui, au fil de la lecture de son texte,



de sens par le décor toujours mouvant qu'elle constitue pour la superposition culturelle et artistique. L'idéalisme de l'universalité du jugement esthétique impose ainsi un dépassement constant, actif, du particulier. Le citadin peut continuer d'avoir ses goûts, il est bien obligé de vivre cette superposition urbaine comme la réduction de ses préférences à un relativisme sans espoir. Là encore, la ville offre de surprenants revers : l'exhibition culturelle dont elle est le théâtre, par ses excès mêmes, rend possible le retour discret de la particularité du jugement esthétique. Elle le rend effectivement possible pour la bonne raison que la sur-visibilité produit un aveuglement. Le citadin, sollicité en permanence par la pénétration des signes culturels et artistiques, est appelé à ne plus rien voir, ce qui lui donne la chance de voir autrement.

Faut-il croire que, territoire d'exposition des œuvres architecturales et artistiques, la ville puisse faire œuvre d'elle-même ? Sans aucun doute est-ce dans un tel état d'esprit que des gouvernements se donnent la certitude de construire une image de la ville qui vante la postérité de leur nom à l'élaboration d'une plasticité urbaine de grande ampleur. La ville se fait œuvre inachevée parce qu'elle exulte, dans les modes d'appréhension que nous en avons, le pouvoir du sens exercé par les signes qui ne cessent de la configurer. Ainsi le choix des œuvres d'art se traduit par la manière de penser autrement la

ville, non à cause du souci de son embellissement, mais bien plutôt en vue d'une démonstration publique de sa mise en représentation. Territoire idéal d'exhibition pour l'art contemporain, la ville elle-même peut être traitée comme un décor en gestation.

semblent demeurer plus que jamais pertinents et actuels pour une «ontologie de la nature de l'œuvre». Après l'élimination du jugement de goût et de sa référence à l'idée de beauté, persiste un paradoxe : toute œuvre d'art, comme expression même d'une «négativité en acte» ne peut plus être dégrèvrée que selon des critères politiques et culturels dont la fonction est de désigner la «réactivité» – autrement dit la réaction négative à la négativité elle-même. Ce qui fait de tout jugement de goût un non-lieu, c'est le triomphe de la forme procédurale de l'implantation publique de la création artistique.

Cette forme procédurale se présente comme un tout : elle inclut la démarche philosophique de l'artiste, la démonstration de ses intentions politiques et sociales, l'argumentation mise en place par les institutions, le jeu d'interprétation des critiques... La question de la légitimité de l'œuvre est essentielle, sans que, pour autant, ses objectifs et ses finalités soient définissables. Une pareille légitimité se constitue autour du préalable de l'illégitimité pour que persiste la représentation contemporaine du rôle subversif de l'art. Ainsi, ce qui permet d'ancrer la forme procédurale de la création artistique, ce qui autorise à laisser croire publiquement que le travail entrepris et proposé par l'artiste puisse faire œuvre, c'est le principe même de la production d'un écart de sens, lequel démontre combien l'art continue à per-

turber les habitudes de perception et de représentation, à questionner la société elle-même. Il faut en quelque sorte que cette forme procédurale emporte la conviction, qu'elle triomphe du scepticisme ambiant. Il n'y a eu conséquence plus de différence entre cette forme procédurale de légitimation de la création et la procédure d'implantation de l'œuvre dans l'espace public.

À l'issue des décisions des commanditaires, la ville prête à toute œuvre ses possibilités énonciatives d'insertion spatiale et temporelle au-delà des critères esthétiques qui semblent avoir déterminé son choix. Ce qui est rendu public dans l'espace urbain résonne aux assauts des critiques les plus acerbes. Curieusement, on pourrait repenser le principe d'universalité que vise, sans jamais pouvoir le fonder, le jugement esthétique, en faisant cette hypothèse que la ville elle-même assure la projection du particulier dans l'universel. La ville, comme figure déjà constituée de l'universel, offrirait à n'importe quelle œuvre la chance de passer de son caractère particulier à sa reconnaissance universelle. L'espace public urbain présente, comme territoire d'exposition sans fin, cette garantie institutionnelle plus que visuelle, du passage du particulier à l'universel.

La ville demeure complice des commanditaires qui la gouvernent puisqu'elle ne se donne pas seulement comme surface d'exposition, mais aussi comme source d'indices

## 2. Quand la musée fait de la ville une œuvre

Que la ville ne cesse de s'exposer elle-même n'est pas identique au fait qu'on puisse l'exposer. Sa morphologie globale se ressent de manière organique avant toute construction de la représentation, par l'im-médiateté de nos modes d'appréhension. Au contraire, l'exposition de la ville, les manœuvres de la penser, de la représenter se cristallisent autour de l'image. Nous sommes accablés à la voir en image d'elle-même, à la voir comme exposée. Avec l'exposition Mutations, réalisée à Bordeaux en 2000-2001, ce rythme plutôt effréné de ce qui est donné à voir de la ville produit d'emblée d'étranges effets de similitude entre des mégapoles dont les cultures sont pourtant si distinctes. Appréhendées en images, présentées sur des écrans géants, les grandes villes du monde se ressemblent, perdent leur singularité. Telle fut l'intention de Rem Koolhaas, instigateur principal de cette exposition. La ville comme monde devient la «ville-monde». Pourquoi les mégapoles pré-

sentes en images d'elles-mêmes se ressemblent-elles avec autant d'acuité? Hormis les similitudes qui tiennent aux modes de construction, aux effets des mêmes plans d'urbanisme, s'impose une similitude du regard, comme si la «ville-monde» ne pouvant se donner à voir que par le rythme effréné de la circulation et de la contamination des images. Ceux qui regarde de telles images avec une certaine avouéité demeure accablé à les voir dans le cadre d'une esthétique de la vitesse déambulatoire. Dans l'espace de l'exposition Mutations, les seules choses qui permettaient de s'asseoir pour quelque temps, étaient placées devant l'écran sur lequel on pouvait voir les images de la ville africaine de Lagos. Le film était tourné à partir de la locomotive d'un train à vapeur qui roulait lentement. La découverte de l'espace urbain, de chaque côté des rails, se faisait au rythme du train lui-même. La distribution des images en vitesse lente devait sans doute suggérer les cadences quotidiennes de la ville elle-même. Ce qui est en jeu, dans l'exhibition de la similitude urbaine, c'est la disparition d'une quelconque «épaisseur du temps», laquelle est également annulée par la vitesse de circulation des images. Le temps est mis en à plat, son immédiateté constante assurant l'effet sustenu d'une équivalence visuelle.

La prédominance contemporaine de l'espace muséographique semble souvent orienter le regard, en lui donnant un cadre

déterminant de représentation, en lui imposant aussi une conception du temps. Toute une controverse est née du refus de certains artistes de continuer à exposer dans des musées. Prendre des lieux de la ville pour en faire des espaces publics d'exposition des œuvres ne change en rien la mentalité « muséale ». Même si on s'insurge contre l'ampleur de la conservation patrimoniale qui finit par faire de la ville, un musée, le seul fait d'exposer, qu'on le veuille ou non, induit un appel à l'esprit muséal.

Quelquefois, marchant dans les couloirs d'un musée, nous sommes tentés de regarder la ville au dehors, l'impression confuse d'être en retrait, et en même temps d'être ailleurs, rendant notre regard porté sur la ville presque irréel, comme si l'intérieur du musée ne nous menait pas au cœur de la ville mais nous offrait plutôt la certitude étrange de son éloignement. Le musée nous amène à nous imaginer que la ville est par côté, qu'elle se livre à nous seulement quand nous serons de nouveau à l'extérieur de ces lieux consacrés aux arts et à la culture. Le silence qui y règne consacre une telle séparation en appelant au renfermement. Et la tentation de se laisser enfermer, après l'heure réglementaire de la clôture des visites, cette tentation existe toujours même si peu d'aventuriers des musées sont passés à l'acte. Certains iront jusqu'à imaginer qu'un jour même mourra doucement face au tableau qu'ils ont

tant aimé durant toute leur vie. D'autres, au contraire, sont pris d'ivresse quand ils se retrouvent dans une foule si dense de visiteurs qu'ils ne peuvent rien voir, surtout s'ils sont de petite taille. Ils retrouvent le plaisir d'être dans la foule qui les porte au rythme de son écoulement, de l'entrée jusqu'à la sortie. C'est la ville elle-même qui entre au musée. Une telle esthétique de la masse s'éprouve dans les vertiges d'une subjectivité toujours retrouvée de manière illusoire. Le coup d'œil jeté sur un tableau aperçu entre des têtes accablées, ce coup d'œil tire le plaisir de l'apparition incongrue d'une œuvre, de la simple découverte accidentelle du regard.

Prenez l'exemple du visiteur qui se rend dans un musée pour aller voir ce qu'il connaît déjà. Il est dans l'état d'esprit de trouver une confirmation satisfaisante de ses connaissances. Il peut ainsi, comme tout un chacun, avoir le plaisir de revoir ce qu'il a déjà vu, plaisir qui n'est pas prêt de disparaître si l'on considère que la vitalité du désir tient à la répétition. Sa quête d'une confirmation peut devenir aussi une vérification, comme si l'objet esthétique qu'il retournaient voir était pour lui une pièce à conviction. Cet état d'esprit est souvent conforté par le plaisir que ce visiteur a d'expliquer à ses amis son propre savoir sur des objets d'art. La jubilation qu'il a éprouvée lors de la première rencontre avec l'objet n'est plus du même ordre, elle a baigné dans sa mémoire. Même s'il n'y a rien de

mortifié dans ce plaisir de la répétition, force est de constater qu'il en va d'une procédure de revivification qui convoque une représentation de la mort. Ainsi les habitués des musées espèrent toujours discerner ce qu'ils n'ont pas vraiment vu à partir du fonds des souvenirs de leurs perceptions coutumières. Ils procèdent comme les collectionneurs qui se trouvent dans l'expectative de découvrir la pièce manquante de leur collection. Ils se mesurent à la perte possible de leur désir. Et c'est l'éventualité d'une telle perte qui les incite à revenir.

Qu'en est-il alors de l'indifférence qui semblerait caractériser le mode de perception des visiteurs qui viennent « voir pour voir » ou « voir pour dire aux autres qu'ils ont vu » ? Ceux-là même pourraient-on croire, ne se mesurent plus à la perte possible de leur désir, ils regardent ce qu'ils voient sans vraiment se laisser captiver en suivant le mouvement de la foule. Le travelling du regard mort. C'est mal comprendre l'extraordinaire potentiel d'incapacité que contient toute forme d'indifférence. Il en va de l'étrange absence de singularité du regard idiot. Modalité de la promenade de l'œil si propice à la déambulation dans les villes. Ce regard idiot qui, avant d'en arriver là, cherchait à capter bien des choses dans ses multiples champs de vision, n'attend plus rien, et n'attendait plus rien se laisse indifféremment prendre par n'importe quoi sans avoir l'air d'y trouver le

moindre intérêt. Regard qui saoulerait l'idée même d'une quelconque expérience esthétique. Regard qui nous tient brusquement au corps lorsque, n'ayant rien de particulier à fuir, nous nous abandonnons au phénomène étrange de voir sans voir, de regarder sans savoir.

Le regard indifférent porté sur les choses de la ville nous met dans un état d'étrange réception, cet état de disponibilité qui demeure hors temps. Au contraire, les symboles que représentent des œuvres, des monuments sont là pour contraindre le regard à sa captation. Ils ordonnent le champ de vision, ils imposent des objectifs à toute déambulation, ils s'offrent comme des buts de visite. Ce qu'induit alors l'expectative indifférente (ou le regard idiot), c'est la naissance abrupte d'un regard susceptible d'être capté de manière inattendue, dans le temps et l'espace ordonnés de la ville. Dans un musée, la même habitude indifférente du regard demeure susceptible de faire naître l'avènement d'un instant de fascination.

Le musée devenu une œuvre architecturale, voire même artistique, impose sa propre souveraineté esthétique de la même façon qu'un monument. C'est le cas du musée Guggenheim, construit par Frank Gehry à Bilbao. Les métaphores utilisées pour désigner ce qu'il représente sont élogieuses : « Le Léviathan de métal blanc offre un spectacle saisissant » ou encore « sidéré, la ville semble

contempler ce silencieux tumulte». En faisant œuvre avec sa présence souveraine, le musée passe pour une manière unique de voir la ville se penser elle-même. «La ville qui se développait à la va comme je le pousse, elle qui s'élevait entre les collines sans prêter attention ni à son fleuve ni à sa géographie, trouve soudain un spectacle où tourner les yeux, où fixer son regard<sup>21</sup>». Une pareille considération du musée comme œuvre d'art architecturale suggère l'évidence d'une personification de la ville. C'est grâce à ce genre d'intervention magistrale que la ville devient comparable à une personne qui, bien entendu, n'est que le produit des commentaires admiratifs des architectes eux-mêmes. Le tissu urbain, chaotique, prendrait brusquement forme d'ensemble et ferait sans grâce à l'intervention architecturale.

Le musée construit par une star de l'architecture devient désormais une pièce maîtresse dans la requalification de l'espace urbain. La singularité architecturale de l'œuvre absorbe toutes les potentialités de l'espace environnant, tout ce qui dans l'espace urbain n'était que le résultat d'une absence d'intention déterminante découvre la possibilité d'avoir du sens grâce à ce pouvoir de phagocyter l'environnement qu'exerce l'œuvre architecturale. On pourrait imaginer qu'une ville puisse être restructurée à partir de son musée qui devient une machine à faire œuvre autour d'elle. Ce culte de l'œuvre,

engendrant de l'œuvre jusqu'à satiété, reste étrange au regard béat, à ce regard frappé de perplexité devant une telle magnificence qui semble bien transcender la valeur qu'il serait encore tenté d'attribuer à l'œuvre elle-même. Cette requalification esthétique de l'espace urbain, à partir du musée comme œuvre architecturale érigée pour les temps futurs, semble toujours démontrer combien la mutation d'un paysage urbain dépend de la manière pour le moins ostentatoire dont la ville peut faire œuvre d'elle-même grâce à l'intervention désinvolte des architectes et des artistes.

### 3. La recomposition du paysage urbain

De nombreuses friches industrielles ont été investies d'une fonction culturelle et la polyvalence des pratiques artistiques qui s'y développent révèle combien le passé du lieu demeure présent de manière plutôt automatique. Concilier la survivance des mémoires de tels lieux et le développement culturel actuel n'est peut-être pas un impératif indubitable, la liberté du souveur dépend d'abord des restes de la configuration architecturale des aires. Ce qui est préservé est plutôt une architecture qu'une architecture de bâtiments industriels qui font d'ailleurs l'objet d'un réaménagement constant. Et cette architecture révèle combien la ville elle-même ne supprime jamais son propre passé, sa propre histoire, ou combien la recomposition du paysage urbain ne cesse, fort heureusement, de se faire elle-même en produisant ses propres effets archéologiques. La gestion de l'espace urbain tente de combiner de tels effets archéologiques à l'actualisation de la production

sociale et culturelle de biens territoriaux. C'est toujours la gestion de l'espace qui, d'une manière incidente, provoque un ordre du temps si bien que la ville, en tant qu'objet d'une telle gestion, est d'autant plus inscrite, surinvestie de sens symbolique, qu'elle a un long passé historique.

Les lieux indéterminés — telles les friches industrielles, les docks... — deviennent des lieux référentiels. Le non-lieu est la garantie symbolique universelle du lieu. Il devait désigner le territoire sans nom, sans identité, il devient par excellence le fleuron du développement culturel. Le réinvestissement symbolique par la culture, de ces lieux désaffectés, s'accomplit selon le principe d'un égalitarisme social qui laisse supposer l'accès de toutes les couches de la population à la création artistique. La multiplicité des « cultures urbaines », symbole actif et contemporain du multiculturalisme, trouve ainsi sa consécration dans une exhibition culturelle qui figure le dépassement souhaité des modes de discrimination identitaires et sociaux dans l'espace urbain. La culture au pluriel offre tous les espoirs à la représentation commune d'une démocratie fondée sur l'éclectisme d'une synergie des créations artistiques. Pareil encadrement culturel permet de donner une valeur universelle à la subjectivité créatrice en inscrivant celle-ci dans le théâtre de son expression mouvante, incertaine, dans ce théâtre qu'est la friche industrielle comme symbole de transition, de méta-

morphose de la société contemporaine. Le réaménagement du Palais de Tokyo, dans le quartier très bourgeois du seizième arrondissement à Paris, en friche industrielle montre bien que ce genre d'espace est devenu une référence essentielle à la représentation pour le moins idéologique, d'un art qui se cherche toujours, qui se confronte au réel, à l'éphémère, d'un art qui ne conçoit plus seulement des œuvres, mais qui délivre des processus. Le décor de la friche apparaît comme un théâtre mental idéalisé de la création artistique contemporaine.

Dans son livre, *De l'écriture à la scène*, Michel Simonot pose les questions suivantes : « Serait-ce que la quête du nouveau devient sa propre finalité au point que l'incertitude – voire l'impuissance – se donne en spectacle ; ou plutôt, que l'exploration de démarches artistiques, de formes inconnues a besoin d'étapes publiques de fabrication et de confrontation, ou encore, par exemple, que les formes courtes seraient des réponses actuelles ou provisoires aux questions posées à la création artistique ?<sup>19</sup> » Mais ce culte de l'éphémère est plus que jamais protégé, pris en charge par les politiques culturelles, il devient la référence essentielle aux représentations communes des relations mêmes entre la création artistique et les modalités de la mutation urbaine. Si les métamorphoses d'une ville s'inscrivent dans la durée, d'une manière significative, grâce à la réalisation de

certaines projets urbains qui, pensant la ville comme paysage, font du paysage, le culte de l'éphémère garde une place privilégiée parce qu'il inaspère l'état d'esprit nécessaire à la conception de toute métamorphose. Tout paysage urbain joue de plus en plus avec l'hérédité spatiale entre la durée et l'éphémère.

Quand on assiste à l'implosion d'une tour construite dans les années soixante-dix, on constate que ses occupants sont heureux de songer que leur territoire environnant va changer, et qu'ils sont malheureux d'assister à l'effondrement de leur passé. Le spectacle de l'implosion cristallise cette ambivalence en offrant au regard ce moment de jubilation et d'angoisse. Les tours ont souvent été construites, après la fin de la seconde guerre mondiale, pour remplacer des taudis, sur l'emplacement même des bidonvilles. L'implosion d'une tour est surtout le signe spectaculaire de l'intervention de toute gestion urbaine puisqu'elle montre, de la part des pouvoirs publics, la volonté irréductible de changer la configuration sociale d'une cité. Auparavant, certains architectes avaient défendu l'idée d'une valeur propre aux habitations éphémères. Cette valeur octroyée à une architecture éphémère, à une architecture sans architectes, est déjà devenue une raison de conservation patrimoniale. La combinaison entre la reconstruction de l'habitat des tours et la conservation même d'habitats précaires montre combien la gestion



urbaine finit par ignorer toute contradiction. La recomposition d'un paysage urbain suppose une pluralité de choix qui peuvent paraître contradictoires mais qui ne le sont plus quand l'harmonie de l'espace urbain est pensée comme une absorption patrimoniale de tout ce qui se fait par ce qui s'est déjà fait.

Au Brésil, depuis quelques années déjà, certaines favelas sont des objets de convoitise pour la conservation patrimoniale, nationale et mondiale. Patrimonialiser les constructions des pauvres peut sembler une opération purement démagogique, surtout quand on sait que prédomine la référence traditionnelle au « monumental » dans la gestion sans frontières des exemples historiques de la transmission culturelle. A priori, ce qui ne dure pas, ce qui est tenu pour éphémère, ne se prête guère à la conservation. Mais les politiques culturelles internationales posent leurs motivations qu'elles valent loables, dans toute référence à l'histoire d'une culture propre, d'une culture qui, dans le cas du développement des villes au Brésil, s'inscrivent dans les favelas elles-mêmes. Sans doute existe-t-il un point fort d'une conception architecturale sans architectes qui fait de l'habitat lui-même un acte culturel collectif et singulier, malgré la nécessité économique qui accorde les habitants au choix limité des matériaux, à la mise en forme d'un espace restreint et à l'occupation d'un certain type de territoire.

Autrement, les favelas étaient considérées comme une « plaie » dans la ville, et plus particulièrement à Rio, puisqu'elles sont installées sur les collines qui dominent la mer. Différents courants de pensée, dont le mouvement anthropophage, des poètes (Blaise Cendrars), des musiciens (Milhaud, Villa-Lobos), des cinéastes ont participé au renversement de ce point de vue. Le « chantre » des favelas s'est peu à peu construit en représentation acceptable et partageable d'une esthétique urbaine « spontanée » dans cette ville si réputée pour sa beauté. Ce ne sont pas seulement les intellectuels et artistes étrangers qui ont induit ce retournement de perspective ! Bien des artistes brésiliens ont découvert l'essence de la « brésilianité » dans la vie culturelle et sociale des favelas où se constituent les écoles de samba<sup>34</sup>. La favela (et ses « favelados ») est devenue au cours du vingtième siècle le territoire la plus symbolique de la culture brésilienne, le plus représentatif de la reconfiguration urbaine. Un changement de point de vue s'est ainsi opéré : la favela est désormais « revisitée » comme une pépinière de créations communautaires, autant pour la musique que pour les constructions architecturales précaires. Ni les artistes brésiliens, ni les artistes européens n'auraient pu réinventer un tel changement de point de vue et tenter de l'imposer à la communauté brésilienne toute entière, bien qu'elle demeure encore récalcitrante pour

une bonne part, sans la reconnaissance de cette effervescence culturelle propre aux habitants des favelas, et de cette souveraineté incroyable de la samba dans la vie quotidienne des «cariocas».

Si l'idéologie d'une architecture sans architectes n'est plus trop à la mode, jusqu'à elle perdure à l'enccontre de toute conception trop monumentale de la reconstruction urbaine, il est indéniable que le souci de préserver la morphologie spontanée d'une ville, à travers des constructions précaires et cependant durables, persiste comme l'horizon social et culturel des villes en pleine expansion. Il est difficile pour les pouvoirs publics qui ont longtemps pratiqué l'éradication des territoires et des habitations des pauvres, de substituer à l'idéal d'une purification hygiéniste, la reconnaissance esthétique de ces «hauts lieux» de la culture qui seraient devenues les favelas. On peut en effet se demander si une telle inversion n'est pas, à sa manière, l'aboutissement logique de l'hygiénisme urbain - la passage à l'esthétisation. Le sera donné par les pouvoirs publics au destin des favelas se résolve en trois phases essentielles : leur destruction radicale au nom de l'hygiène urbaine (éradiquer le «chancro»), l'adaptation de leur rôle social et culturel sur le territoire urbain (faire avec); la valorisation esthétique de leur configuration et de leur style de vie propre (en faire un modèle). Les luttes urbaines, les revendica-

tions exprimées ne trouveraient d'écho dans les stratégies de gestion des villes qu'en subissant cet «effet d'esthétisation» produit par la seule volonté de la bourgeoisie des cités. Même si on ne peut ignorer la perversité d'un pareil encadrement institutionnel, on peut aussi s'en trouver satisfait puisqu'il n'y a sans doute pas d'autre solution pour éter les procédures de requalification urbaine qui entraînent une ségrégation toujours plus déterminée dans la répartition territoriale des populations.

Dans des quartiers périphériques, Jacareuinho, Inhoíba, Morro da Providencia, la municipalité de Rio envisage des interventions de grande envergure pour offrir aux habitants très pauvres un cadre esthétique à leur vie sociale. A Inhoíba, la configuration territoriale se présente ainsi : les deux parties du quartier sont séparées par une voie de chemin de fer, une gare, et de chaque côté il existe une place avec quelques arbres et des habitations précaires. Sur le bord de la première place, une église est encore en construction, des bénévoles distribuent de la nourriture aux gens plusieurs fois par semaine. Une passerelle enjambant les voies du chemin de fer relie les deux places. Autour de la gare, il y a beaucoup d'espace vide. Le projet proposé consiste à redéfinir les deux places en leur donnant plus d'attrait, en évitant qu'elles soient occupées par des constructions sauvages, à améliorer le passage d'une place à

l'autre par un réaménagement de la pause-repos, et à faire construire dans l'espace vide un bel édifice architectural qui fera d'emblée office de symbole pour l'avenir du quartier. Dans quelle mesure cette œuvre peut-elle faire sens autrement que dans l'esprit des élus municipaux ? Il n'y a pas de raison, pourrions-nous penser, que les quartiers les plus défavorisés n'aient pas droit à la beauté d'une œuvre architecturale futuriste. L'écœûrisme qu'impose une œuvre architecturale, avec l'ensemble des fonctions qui sont susceptibles de lui être attribuées, est-elle un moyen de gérer la violence urbaine ou de la provoquer ? Qu'un édifice aussi somptueux soit offert aux usages des habitants pauvres du quartier, ne change pas la représentation collective de leurs frustrations. Le luxe, au milieu d'un habitat précaire, se présente-t-il comme une alternative aux habitudes quotidiennes d'une spoliation qui fait, depuis si longtemps déjà, figure de destin ? La dépense somptueuse semble plutôt destinée à faire oublier la pauvreté en imposant les effets pour le moins illusionnistes d'un dépassement de la fatalité quotidienne par la présence d'une œuvre architecturale majestueuse.

Au Morro da Providência, un musée « vivant » de la favela est prévu. Près pour un patrimoine historique et culturel, la favela deviendra le symbole pérenne de la culture brésilienne. L'idée que ce musée soit « vivant » révèle bien les intentions des gestionnaires de

la ville : la vie sociale ne sera pas ironisée en objets muséographiques, elle sera toujours en train de se reproduire parce que le musée deviendra son instrument. En vertu du fait que les gens prennent plaisir à se voir vivre, le musée « vivant » apportera cette dimension esthétique active qui manque à la misère quotidienne. L'exaltation culturelle de la vie sociale s'offrira comme l'alternative d'une jouissance spéculaire à la résignation commune. Enfin, à Jacarecinho, un centre international de la culture et des recherches permettra d'ouvrir le quartier pauvre au passage régulier d'intellectuels et d'artistes venus du monde entier. La favela deviendra elle-même un lieu ouvert sur le monde, un laboratoire de créations, une pépinière de richesses symboliques... Telle serait la parabole municipale : au-delà de la misère, il y a l'art, l'art qui, par excellence, exerce la fonction sociale primordiale de sublimer la misère.

La recomposition d'un paysage urbain peut aussi se faire à une vitesse incroyable, donnant l'impression que la ville engendre sa propre mutation sans que les gestionnaires d'une pareille fulgurance soit en mesure d'en évaluer les conséquences futures.

Mémoire d'enfance : les images de Shanghai dans le Lotus bien. Toujours pour sûr, Tintin sort ou entre dans la ville en pas-

194  
critique de l'esthétique urbaine

sant sous un même porche au milieu de remparts. Condamné à mort par les Japonais qui occupent le territoire, il ne trouve point de refuge dans la concession internationale qui le rejette malgré sa nationalité. Les souvenirs de ces images de ville, du rythme de ces pourmises, de la fébrilité des Chinois dans les ruelles, des fumées d'opium et des gangsters, ces souvenirs ne disparaissent pas, mais la ville ne ressemble plus à ce qu'elle était, un demi-siècle auparavant. Les murs d'enceinte étaient d'ailleurs tombés depuis la révolte des Boxers. Mille fois regardée en images d'elle-même, Shanghai n'échappe plus, bien qu'elle se métamorphose au temps présent d'une manière fulgurante, à cette vision première qui en fait la partie occidentale de sa mémoire d'origine. Ainsi lui avons nous inventé son patrimoine grâce à une bande dessinée.

Partir de l'ancienne concession française pour découvrir Shanghai, horsus tout souci de refuge nostalgique, est une chance de se confronter à l'histoire instantanée de l'exceptionnelle transformation d'une morphologie urbaine. L'altérité radicale d'une culture oblige l'étranger à corriger sa liberté de regard à partir de signes qu'il croit reconnaître pour les avoir seulement vus dans les décors de son imagination. Dans le métropolitain, après avoir été bousculé par une foule nerveuse, au sein électrique que la ville elle-même, devrais-je dire, je ne sais pas pour-

195  
196  
197

quoi, à l'intérieur du wagon, je me suis retrouvé debout, seul, face à tant de Chinois. J'aurais pu me tourner aussitôt pour éviter leur regard. Je ne l'ai pas fait, j'ai pensé qu'en demeurant ainsi, je ressentirai d'autant mieux la densité de la ville et que j'oublierais les images de mon enfance.

Au cours de longues marches, Shanghai se dévoile comme un chantier permanent. Des parties de quartier sont rasées, de nouveaux buildings se dressent vers le ciel, d'autres encore en construction sont coiffés d'échafaudages en bambou qui semblent toujours si légers, si prêts à s'envoler. Dans certaines ruelles où les habitations sont plus anciennes, des sacs-à-pieds s'achèvent partout, et j'ai même vu un soubres-fosse maintenant sur un fil électrique par une pince à linge. Du côté Est, la célèbre rue de Nanjing, dont les façades des immeubles sont couvertes d'enseignes lumineuses gigantesques, même jusqu'au Bund, cette grande avenue qui borde le fleuve Huang, avec ses architectures des années trente qui rappellent les premiers gratte-ciel de Chicago. De la promenade en promenade, il est possible d'apercevoir les constructions futuristes de Pudong, la tour Jin Mao en forme de fusée qui annonce l'enchaînement infernal des défis lancés au monde par Shanghai, la célèbre «Perle de l'Orient», telle une aiguille à tricot élanée vers le ciel, avec ses boules de verre de couleur rose. On entend raconter que Shanghai se

venge des Occidentaux qui l'ont occupée jusqu'en 1943, que Shanghai se venge de la Chine elle-même qui l'aurait abandonnée après la fin des concessions pour la punir de son ouverture au monde et pour en faire une ville sans avenir. On entend dire aussi qu'après le 11 septembre 2001, la municipalité a décidé d'augmenter de quatre étages la tour Trade Business Tower en voie d'achèvement, pour qu'elle dépasse de sa hauteur imposante les tours du World Trade Center de New York qui ont disparu. Shanghai, plus que la Chine elle-même, veut surpasser les États-Unis d'Amérique.

Étrange histoire cependant : la ville qui figure désormais le grand symbole du capitalisme d'État fut celle du berceau du communisme. Les traces de l'origine, pareilles à celles d'un mythe, semblent si lointaines, si archaïques au regard de l'effervescence de ce nouveau monde à la chinoise qu'elles sont conservées comme des reliques dans quelques résidences où séjournèrent les personnages de cette épopée.

La ville qui s'emballe, la ville qui ne recule devant aucune extravagance au point de briser le rythme de sa destruction interne à celui de sa construction futuriste, ne connaît plus de retour possible. Elle s'invente elle-même comme patrimoine du futur en bouleversant les repères traditionnels, en jouant la conquête de l'avenir par son unique demeure. Elle s'érige au rythme d'une image qui

n'en finit plus d'associer toutes les images des autres villes, se moquant des symboles qui l'inspirent, leur conférant seulement le rôle de purs éléments allégoriques de son propre défi. De l'autre côté du fleuve Huang, le territoire de Pudong, étroit couvert de rizières, d'est devenu, et même, le plus grand laboratoire d'urbanisme du futur. Avec le fantasme des tours de « l'Avenue du Siècle », la fiction urbaine se réalise au rythme du mouvement infernal de cette perception illusoire, débarrassée de toute représentation du passé. Le patrimoine en perspective inversée : ce qui figure l'histoire de demain est déjà là en gestation permanente. La masse s'est faite elle-même matière urbaine. Et cette idée surprenante advient : que le présent lui-même se devrait plus être.

Même la parodie de l'américanisation en devient pirouette. La rupture n'est pas la négation du passé, elle affiche son irrévocabilité avec la liquidation d'un futur déjà acquis, de ce futur que représentaient les métropoles américaines. Imposable de se tourner en arrière pour donner un sens à cette irrésistible ascension d'une puissance urbaine qui semble surgir d'un long sommeil ! Shanghai ne se construit plus en miroir de ce que fut la ville, Shanghai se fabrique une perpétuelle hallucination de son devenir. Les anciennes concessions, ultimes cessions d'un droit à l'amagnaire d'un passé qui n'est plus celui des Chinois, ne seront pas le petit Las

Vegas de cette mégapole futuriste. Le principe occidental de la sempiternelle réécriture bascule dans la megalomanie aveugle : la ville n'a plus besoin d'être regardée comme reflet de son image souveraine, elle est la souveraineté absolue, elle se constitue elle-même comme unique miroir du monde. Tel serait le défi lancé par Shanghai.

### III.

#### LA VILLE SANS QUALITÉ

Chaque été, dans toutes les régions d'Europe, le paysage culturel et artistique offre au public le printemps de ses richesses inestimables. Si l'État et ses gouvernants ne semblent pas accorder une place prioritaire à la culture, force est de constater que celle-ci se porte plutôt bien et qu'elle attire les foules. Au-delà d'un conformisme patrimonial qui consacre la mise en valeur culturelle de territoire, bon nombre de démonstrations artistiques expérimentales représentent les « cultures en mouvement ». Certes, l'exhibition patrimoniale semble l'emporter sur les nouvelles formes de création artistique qui impliquent une participation plus active du public. Faut-il penser qu'il y a deux cultures, l'une traditionnelle et tenue pour conservatrice, l'autre plus engagée dans la société et plus avant-gardiste ? Pareille séparation permettrait de croire naïvement que la dynamique de création expérimentale ne serait pas elle-même menacée par un conformisme démagogique.

Les nouvelles approches culturelles répondent mieux, semble-t-il, aux transformations actuelles de la société. Elles se confrontent à la réalité sociale elle-même. Et dans une société préoccupée par la production visible du lien social, l'art n'est-il pas appelé à jouer son rôle salvateur ? Il ne s'agit plus de l'art dans les musées, mais de l'art dans la rue ou dans des lieux indéterminés. Et cet art collectif, cet art quotidien deviendrait une procédure de salut public contre la dégradation des rapports sociaux. L'art est de plus en plus proclamé « art citoyen » ! Cet acharnement à croire en la liberté de la création artistique paraît trouver sa voie dans l'idéalisme démocratique de la citoyenneté. Ce rôle social requiert un vocabulaire dont l'usage se veut consensuel. L'art se doit de créer du lien social et les artistes sont appelés, comme les policiers, à promouvoir et soutenir des biens de proximité. Dans la plupart des nouveaux lieux culturels, telles les friches industrielles ou tels les espaces récupérés et aménagés pour l'expérimentation artistique, l'image offerte au public est celle d'un « laboratoire de création ». Ce qui est promu, c'est la démonstration permanente d'une liberté fantastique de l'innovation créatrice, rendue accessible à tous. En somme : une démocratie en acte de la création artistique jugée capable de renouveler les rapports sociaux par l'incursion à une culture vivante. Toute opposition locale des politiques publiques à l'égard

de semblables entreprises conforte l'idée que se font les artistes de leur propre audace. Le seul risque d'être dans l'illégalité perpétue les rites idéologiques de la fonction subversive de l'art.

Même si bon nombre d'entreprises culturelles affrontent une résistance à l'institutionnalisation, elles ont besoin de subventions pour survivre. Il est plus aisé pour elles de dénoncer les bastions traditionnels de la culture, les lieux officiels de spectacle sans pour autant renoncer à l'obtention d'une reconnaissance institutionnelle. Pour les créateurs qui travaillent dans ces lieux « entre deux », « intermédiaires », plus ou moins marginaux, il s'agit de faire comprendre aux institutions elles-mêmes qu'elles ont besoin d'eux. Permette alors une ambiguïté entre l'idéalisme de la liberté de création et l'accomplissement de cette protection instituée. Cette même ambiguïté est préservée tant par les pouvoirs publics que par les acteurs des pratiques artistiques car elle permet de sauver la croyance en un minimum de subversion, grâce à une fragilité partagée. Comme les institutions régionales ou étatiques peuv-ent à tout moment annuler les subventions, cette atmosphère de fragilité et de précarité permet à ces « nouveaux créateurs » de dénoncer l'arbitraire du pouvoir et d'en faire une affaire de militantisme. Entre les artistes et les décideurs politiques, l'enjeu est de se prouver mutuellement que la dynamique col-

l'acte de création artistique engendre des possibilités d'utopie qui font défaut aux institutions. Dans quelle mesure l'exemplarité qui caractérise l'œuvre ou le mouvement n'est-elle pas appliquée aussi aux pratiques culturelles et artistiques qui sont assignées à produire du bien social, et, par conséquent une certaine esthétique de ce bien social? Le plus souvent, il suffit de mettre en avant un but social pour que l'entreprise artistique justifie son efficacité publique dans la ville. La reconnaissance institutionnelle s'impose comme une réponse nécessaire à l'exercice de l'identité sociale des pratiques artistiques.

On ne parle plus guère de l'œuvre, on préfère, au regard de la diversité des manifestations culturelles, parler de «travail» pour bien signifier combien l'achèvement du processus de création se définit comme un projet. Certes, le travail présenté publiquement est abouti, mais il n'a plus besoin d'être comparé à une œuvre, il ne prétend pas à l'exemplarité, et il réclame surtout d'autres conceptions de l'espace et du temps. Un espace qui n'est plus un théâtre ou une galerie, un temps indéterminé qui ne correspond pas nécessairement à la durée d'un spectacle habituel. Les œuvres qui ont fait l'objet d'une consécration patrimoniale n'ont pas besoin d'être légitimées, comme les sites mémorables, comme les spectacles traditionnels, elles s'imposent au public. Au contraire, les «nouvelles» pratiques culturelles et artis-

tiques sont obligées de se soumettre à des procédures de légitimation. Leur viabilité ne tient pas peu de légitimité publique, il faut qu'elles donnent la preuve même de leur efficacité sociale. Ce qui triomphe, c'est le «droit à l'expérimentation artistique». L'indulgence d'une citoyenneté conquérante passe pour l'expression même d'une liberté prometteuse d'un nouveau crépuscule. Le rejet d'une expérimentation artistique ne se fait plus au nom d'un quelconque jugement esthétique – toujours tenu pour arbitraire – mais pour des raisons économiques et sécuritaires. Tout nouveau processus de création ne va pas sans des opérations procédurales qui démontrent le poids des difficultés rencontrées pour sa réalisation. Ce qui fait obstacle à sa légitimation publique finit par consacrer son image «d'avant-garde».

En France, suite aux effets de la décentralisation culturelle, l'État se trouve alors dans une position complexe : joue-t-il seulement le rôle de dispensateur de subventions ou garde-t-il encore le pouvoir de promouvoir des idées en matière de politiques culturelles? Que l'État puisse être le garant de «l'innovation artistique», rien n'est moins sûr, puisque sa fonction est de contrôler la répartition équitable des subventions et de préserver la transparence des dépenses engagées contre les risques de lobbying. Comme la



production artistique est pensée, pour majeure partie, entre les mains des collectivités locales, l'État est haï par le spectre de son anachronisme. Peut-on croire que l'État se serait pour ainsi dire retiré afin de garantir l'expression même des libertés de création ? Cette vision pour le moins idéaliste se traduirait par la nostalgie d'un retour de l'État créateur et dispensateur des idées. Au lieu de jouer son rôle de contrôleur, l'État serait appelé, par l'intermédiaire de ses fonctionnaires culturels, en mal de promouvoir de nouvelles idées, à refaire surface, en captant « ce qui est émergent », en mêlant ce qui semble nouveau dans un vocabulaire institutionnel que personne ne conteste plus. L'État se risque-t-il pas d'être la garde champêtre de l'encadrement conceptuel des expériences culturelles ? Il ne peut pas s'offrir les moyens d'anticiper l'avenir de l'expérimentation artistique parce qu'il est assigné à jouer son rôle de médiateur. En matière de politiques culturelles, l'État ne peut au quotidien, que consacrer une esthétique du lien social. La reconnaissance par l'État d'un art citoyen contraindrait l'ensemble des pratiques artistiques à entrer dans ce paysage d'une législation politique et sociale de leur mise en œuvre. C'est pourquoi le mythe de la création artistique est devenu le moteur même de la construction du lien social.

### 1. « Une ville, c'est un mille-feuille »<sup>16</sup>

Sous préfecture de Haute-Marne, Saint-Dizier est une ville sans repères, une ville sans véritable patrimoine, soumise de grandes axes routiers qui donnent l'étrange impression de ne jamais vraiment « entrer dans la ville » ou de croire qu'on y est au moment où on en sort déjà. À la périphérie, la « première ville nouvelle », le Vert-Bois, a été créée au lendemain de la seconde guerre mondiale. Edgar Pisani, préfet de la Haute-Marne envisageait alors un développement important de cette ville dont la croissance démographique aurait dû dépasser les cinquante mille habitants. En 1960, il y avait près de trente-cinq mille habitants et l'implantation de grandes industries annonçait une expansion plutôt rapide. Saint-Dizier était, à cette époque, destinée à devenir un véritable modèle de l'urbanisme moderne d'après guerre. Les premiers grands ensembles construits à la périphérie témoignent encore aujourd'hui d'une telle envolée

Cette ville industrielle au cœur d'une grande zone rurale se présentait comme une fiction anticipante de l'urbanisation actuelle. Seulement, après cet essor qui dura une vingtaine d'années, ce fut le déclin et la ville commença à se dépeupler, suite à la fermeture des usines. Aujourd'hui, elle ne compte plus que vingt-cinq mille habitants.

Ce qui est encore étonnant aujourd'hui, ce sont les restes de cette urbanisation. Ils constituent un patrimoine plus significatif que les rares restes de la vieille ville elle-même. À l'extrémité de la rue principale, l'entrée dans Givry est rendue solennelle par un porche gigantesque conçu au milieu d'une barre en arc de cercle qui indique « le passage à la périphérie ». Au centre de la place, une église gothique demeure presque inaccessible aux piétons à cause de la circulation giratoire des véhicules. Les habitants du grand immeuble qui épousé la courbure du cercle ont un regard constant sur cette église, vestige unique en ce lieu, de la ville ancienne. Des immeubles plus récents, moins imposants sont placés aux angles formés par le commencement d'autres artères. Dans le projet initial, d'autres grands ensembles beaucoup plus élevés devaient être construits autour de la place pour former un cercle complet. Alors, l'église gothique qui fait partie de la ville, produit encore un effet de centre surréel. Elle aurait pu se trouver entourée par des immeubles et les véhicules auraient alors accédé à la place

en passant sous plusieurs porches. Un nouvel aménagement de cette place est prévu afin de rendre l'église plus accessible en remettant l'ensemble de l'espace au même niveau. L'effet de surélévation de la barre en arc de cercle est provoqué par un remblai qui, du même coup, produit la représentation d'un enfoncement de l'église dans la terre. Remettre l'ensemble à niveau consiste d'abord à redresser la terre sur deux ou trois mètres. Cette barre en arc de cercle qui annonce l'entrée dans Givry, demeure visible de loin, depuis la place de l'Hôtel-de-Ville, comme si l'idée même de périphérie ne faisait pas vraiment sens. Dont-on pense que la ville manque d'unité, de densité, parce qu'elle est très étendue ou qu'on a soustraite, l'unité existe parce qu'il n'y a ni centre ni périphérie! L'homogénéité apparente de l'espace urbain ne tient qu'à cette surprenante interpénétration entre un centre qui n'en est pas un et une périphérie qui serait déjà presque au centre.

Récemment, la municipalité a tenté de produire un « effet de centre » plus déterminé, en créant une zone piétonne sur la place de l'Hôtel-de-Ville et autour d'elle. Les rues sont réhabilitées, les façades des maisons et des petits immeubles sont refaites, on procède à la requalification de l'espace urbain à pour objectif de produire la représentation commune d'un centre. Cette partie de l'espace urbain signifiée comme « centre » est configurée par les marques de sa territorialité

grâce aux pavés, aux lampadaires, aux plots reliés par des chaînes... En somme, tout l'arsenal le plus standard du mobilier urbain finit par suggérer sa représentation. Pour que celui-ci existe, pour qu'il émerge dans le champ de vision des citadins ou des riverains touristes, il faut qu'il soit figuré par des éléments déjà visibles dans tous les autres centres des villes. Cette panoplie de signes suffit à imposer le fait accompli de son existence. Et curieusement, les habitants de la périphérie semblent satisfaits d'avoir découvert un centre reconnaissable même si celui-ci peut paraître artificiel. « Bien qu'il y ait peu de logements sociaux au centre ville, ce dernier se développe grâce à l'éménagement de logements au-dessus des commerces. La dynamique de la vie sociale reste pourtant à la périphérie où une mosquée locale a été implantée dans le tissu commercial des maghrébins, sur l'ancienne route de Nancy. Le renouveau de la pratique culturelle à des résonances culturelles fortes. Un peu comme autrefois, lorsque le Vert-Bois a été construit sous l'impulsion de peintres ouvriers, avec la bourgeoisie militante, chrétienne, de gauche, à l'époque où il y avait encore plus de trois cents communions par an<sup>10</sup>. » En fait, c'est la périphérie de la ville qui, juste après la Seconde Guerre mondiale, a été traitée comme un centre, comme le « poumon » de l'agglomération.

Quand les projets d'urbanisme sont évoqués, force est de constater qu'ils ont

d'abord été réalisés en vue de garder un électoralat et sans aucune préoccupation d'ordre esthétique. En matière artistique, la seule intervention concrète est la reproduction de Victor Hugo en falaise sur la façade d'un immeuble du même nom. Les artistes demeurent assopettis à la commande de l'architecte, réduits à produire du décor. « Autant on a vu des municipalités communistes tournées vers le culturel, autant ici, il ne s'est rien passé. Les maures communistes qui se sont succédés ont volontairement conservé une culture ouvrière. Quelques concerts, quelques festivals de la jeunesse, surtout pour le quartier populaire du Vert-Bois. À la pleine époque du financement des partis, l'essentiel était de conserver un vivier électoral intact. Tout étant programmé, l'architecte candidat était choisi d'avance. Il devait créer une gymnase, une salle de fête... Maintenant, avec la chute de la population, l'ère qui l'emporte, est le plus consensuel. Saint-Dizier est devenue une grosse bourgade où on essaie de s'en sortir. D'où cet effet pervers : il n'y a plus de contradiction, plus d'opposition. L'administration territoriale bureaucratique évince toute réflexion sur la ville. <sup>11</sup> » Depuis quelques années, les actions culturelles menées dans la ville de Saint-Dizier suivent une nouvelle voie. Loin de vouloir pratiquer des interventions artistiques dans l'espace urbain, les protagonistes regroupés en différentes associations tentent de produire régulièrement

des événements dont la finalité est de provoquer de nouveaux modes d'appréhension de la ville, partageables par les habitants eux-mêmes.

En l'année 2000, la mobilisation publique se fait autour du personnage d'André Breton. Le pape du surréalisme a été envoyé à l'hôpital psychiatrique, comme interne, en 1916. C'est là qu'il écrit un poème, «Sujet», dont le contenu correspondant à l'écoute d'un soldat tenu pour fou et qu'il aurait émané. Ce soldat, s'il n'est point fou ne peut être qu'un déserteur. Ainsi André Breton est-il confronté à cette question de la simulation, question que l'obsédra toute sa vie. «À Saint-Dizier, affecté aux troupes militaires, Breton est happé par ce qui se passe : il prend beaucoup de notes sur la nostalgie des malades, lit des observations médicales sur la folie des soldats, écrit de longues dissertations à son ami Fraumkel sur les cas qu'il rencontre. Sa fascination s'accompagne d'une réelle écoute : des gens lui racontent pourquoi ils sont là, ce qui leur est arrivé. D'où une partie de notre travail à Saint-Dizier qui consistait à demander aux usagers des institutions que nous avons visité de répondre aux deux questions qu'André Breton posait à tous les soldats qu'il traitait : avec qui la France est-elle en guerre ? À quoi rêvent-ils la nuit ?<sup>12</sup> Ces questions furent posées à des lycéens, à des habitants, en prenant le poème «Sujet» pour un texte fondateur. Un

parcours de la ville dans un bus collectif offre alors une relecture possible de la cité à travers cette histoire qui permet une certaine liberté d'association. «Et nous sommes plongés, mais en histoire : le bus démarre et une voix, banale mais sans éclats, monocorde et sèche, comme indifférente ou extérieure à son sujet, lit des chroniques de guerre : quel affrontement nous attend ?<sup>13</sup> On pourrait imaginer une pareille scénographie de la genèse du surréalisme plutôt fascissante. N'ayant aucune intention exotérique, elle ouvre la voie à un jeu d'association des idées, des récits, des évocations. Ainsi s'effectue la trame d'une histoire de la ville au gré des associations de faits choisis, non plus dans un sens illustratif, mais selon une tentative d'établir des liens qui ne seront plus fortuits. Étrange démarche de construction de l'histoire, comme si la ville se dévoilait par un enchaînement d'énigmes qui provoquerait momentanément un faisceau de sens.

La plus fameuse affaire de l'hôpital psychiatrique de Saint-Dizier date de 1973, lorsque le docteur Klapshook, locution développant une approche différente des rapports entre le monde et la folie, prêcha la «vérité» de la folie aux infirmiers invités à se mettre à l'écoute de la parole du fou. «À l'hôpital de Saint-Dizier, précise le docteur Klapshook, vient de mourir un malade, mort en 1915. D'entre, et c'est étrange, sont restés depuis trente ans. On peut donc dire que



pense le médecin-chef, on peut soigner les malades mentaux, les faire vivre autrement qu'en hôpital-prison. Mais cela exige autre chose que la piqure-punition, la camisole de force, le calmant ou même, comme on le pratique en certains lieux, « le passage à tabac ». C'est l'effort à faire et la peur de la folie et du fou que refuse le personnel soignant <sup>40</sup>. Cette peur de la folie l'empêche, les infirmiers ne sont pas disposés à prendre des risques, ils préfèrent, comme la dit le docteur Klapouk, garder leur rôle de gardiens et rester aussi rigides que les murs de l'asile. À la suite d'un changement de fonction imposé à deux d'entre eux, une grève des infirmiers éclate, le médecin-chef est lui-même suspendu de ses fonctions. L'histoire de l'hôpital psychiatrique de Saint-Dizier est marquée par d'autres événements qui révèlent au fil du temps la crise des asiles réservés aux malades mentaux. Par cette tentative de faire resurgir une histoire de la ville elle-même à travers celle de son hôpital psychiatrique, l'auteur est d'induire un processus d'actualisation grâce auquel les habitants découvrent la possibilité de sauver leur ville au temps présent par la restitution d'une histoire qui n'est pas seulement tournée vers le passé.

Cette histoire vient se croiser avec une autre histoire, celle des fondateurs qui fabriquèrent une bonne partie de la production française des objets en fonte (telle la bouche d'égoût), depuis la deuxième moitié

du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, dans la ville et dans la région environnante, les forges étaient nombreuses et la plupart des habitants travaillaient à la confection d'objets en fonte. La sculpture industrielle, en petite série, a été réalisée pour une bonne part dans le Nord du département de la Haute-Marne. Bien entendu, quelques associations se sont créées depuis une vingtaine d'années pour la conservation de ce patrimoine. L'état d'esprit demeure différent. L'enjeu est de garder « vivantes » les mémoires ouvrières, grâce à des expositions, et de plus en plus, grâce à des interventions artistiques, de photographes, de vidéastes, ou d'écrivains... Seulement, la dimension patrimoniale, en s'installant malgré tout, dans ce genre d'expérience collective de remémoration, risque d'empêcher le jeu des retours dans le passé et des projections dans le temps présent ou futur.

Pour que la ville soit elle-même dans l'expectative de rester saine par ses habitants, ce qui prime, c'est la mise en forme pérennelle de projets. La temporalité du renouvellement continu des projets épouse-rait idéalement ce qui fait la durée active de la ville. « De telles expériences ne nécessitent pas de lieu de spécifique, elles se font en toute indépendance à l'égard des structures institutionnelles. L'attention n'est pas d'accueillir des habitants mais d'aller au-devant d'eux <sup>41</sup>. Le projet joue sur la production et la circulation des représentations collectives et indivi-

ou le destin de l'hôpital psychiatrique. Il s'agit plutôt d'un processus événementiel dans lequel viennent s'insérer une relecture de l'histoire mouvementée de l'hôpital psychiatrique, autant qu'une lecture des rêves actuels de nombreux habitants. Cette prééminence du temps sur l'espace permet de penser autrement les relations entre les territoires urbains en instaurant la permanence d'une dimension projective. L'aperception de la ville n'est plus une affaire de traitement de l'espace, elle demeure implente, elle peut être vécue au rythme des modes de narration mis en œuvre par les citoyens.

Cette volonté de rendre à la vie sociale et citadine une expression toujours possible sans « faire du social », sans « faire de la culture » n'est-elle qu'une illusion ? Dès le moment où le lien social est suscité, produit, il semble difficile de croire qu'il ne devienne pas lui-même un objet esthétique. Cette organisation des mémoires d'une ville, si elle provoque et soutient des liens multiples territoriaux et temporels, ne devrait pas avoir besoin d'inscription territoriale durable. Cependant la tentation est toujours très forte de faire passer le mémorable dans l'ordre de la commémoration. En ce l'absence d'une représentation monumentale du passé qui entérine la labilité des mémoires, qui annule leur puissance de projection dans le futur ? A Saint-Denis, un monument aux ouvriers a fini par être créé comme symbole actuel de des

mémoires collectives. La puissance d'actualisation des mémoires s'engouffre-t-elle immédiatement dans l'esthétique patrimoniale ? Il se peut que la vitalité présente des mémoires citadines finisse par consacrer le pouvoir de la réflexivité patrimoniale au lieu d'être l'arme de sa négation. Tant que la mentalité patrimoniale demeure triomphante, toute aventure esthétique qui serait susceptible de lui échapper, en particulier grâce à la labilité des mémoires collectives, semble finir par tomber dans le piège de la commémoration.

duelles de la ville, comme une possibilité toujours recouverte d'autoanalyse projective. Comment les modes d'appréhension de la ville peuvent-ils faire lien au cours du temps et constituer la mise en perspective perpétuelle d'une vie culturelle en ville? Cette temporalité longue des projets, de leur engagement successif, n'est pas conforme au temps de la circulation des pratiques modélisées, des pratiques culturelles importées comme des produits. Le temps de construction des projets devient aussi essentiel que celui de leur réalisation. Et la validité des expériences n'est plus aussi déterminante comme dans bien d'autres opérations culturelles, la dimension projective visant plutôt à entretenir et à promouvoir des modalités latentes, implicites, de la vie culturelle en ville.

Un projet culturel qui tente d'éviter le piège d'une culture revalorisée par ses produits, en s'inscrivant au cœur de la vie urbaine, a-t-il une finalité esthétique? Il faudrait reprendre la question autrement: la garantie d'une esthétique en ville, d'une esthétique de la ville tient-elle à la reconnaissance institutionnelle des expériences culturelles et des réalisations artistiques? Le produit artistique est là pour «faire parler de lui», il répond d'abord à une fonction emblématique, au même titre qu'un monument ou qu'un festival. Au contraire, avec ces modes de construction d'histoires urbaines, la dimension esthétique n'est pas posée comme

une finalité *a priori*, elle est rendue toujours possible par ce qui fait écho chez les habitants de la ville. Ainsi, à Saint-Denis, l'opération culturelle se fait autour de plusieurs pôles d'attraction: un studio de radio pour diffuser en temps réel la parole des habitants, une mobilisation de certaines classes des écoles et des collèges autour du thème choisi (comme le poème «Saget» d'André Breton), des parcoures organisés comme des voyages dans le temps et l'espace de la ville. Ces parcoures stimulés par un événement qui vient cristalliser l'attention active d'une communauté fait jaillir des images, entraînent des effets d'étrangeté qui révèlent comment la dimension esthétique de la ville, vécue de manière individuelle ou collective, s'inscrit dans la ville telle qu'elle est, telle qu'elle devient. C'est tout le contraire d'une rhétorique urbaine accomplie par la seule imposition des objets. La répétition de ces parcoures est une manière de montrer comment une ville se saurait potentiellement dans la simultanéité de ses histoires particulières qui marquent sa mémoire collective. Sans aucun esprit de rétrospective, ou de re-vision de l'histoire, cette tentative de créer une agencée de récits, d'images, de sons à partir d'une histoire passée, en multipliant pour l'occasion, des ateliers d'écriture, des vidéos, des parcoures de la ville, cette tentative ne ressemble en rien à un événement-phare qui permettrait de commémorer le peuplé du surréalisme (André Breton)

## 2. L'esthétisme de social

On ne peut parler d'une esthétique de la vie ordinaire sans tenir compte du point de vue qui permet de l'affirmer. L'esthétique n'est pas le fruit d'une revendication sociale ou culturelle. La reconnaissance de ses manifestations concrètes engage l'observateur, ses manières de voir et d'interpréter. L'aménagement des lieux, la décoration des espaces, les relations aux objets peuvent être révélateurs d'une volonté collective d'organisation esthétique de l'espace et du temps. Mais dans quelle mesure peut-on parler d'une esthétique des «bons sociaux»? Que l'art puisse se comprendre comme un art de vivre est le fruit d'une croyance dont l'idéalisation semble satisfaire autant les collectifs d'artistes que les gestionnaires de l'urbain. Un art de vivre pris comme l'accomplissement des finalités mêmes de la création artistique demeure démontrable, il ne peut exister en lui-même. L'art devenant œuvre de vie est-il destiné à s'exposer comme toute œuvre d'art? Nous prendrons pour exemple, l'expérience singi-

lière de Mari-Mira, réalisée par un collectif d'artistes marseillais et marseillais, qui montre comment s'élaborent les possibilités de transformer la vie quotidienne en un art de vivre. Cette expérience apparaît comme une «exposition vivante» dont les multiples aspects se renouvellent au contact du public. Mari-Mira a été présentée l'été 1989 à Paris, sur un terrain qui se situe au bord du canal de l'Oureq. À Mari-Mira, ce qui prime, c'est la fabrication de lieux avec des choses de peu. Il s'agit de créer un cadre de vie évolutif qui s'oppose à la standardisation. Ainsi les verres confectionnés avec des bouteilles en plastique prennent la forme de verres à pieds, aux larges bords décorés avec des fleurs peintes. Le baby-foot adopte une forme légèrement incurvée, aux creux d'un tronc d'arbre séché posé sur des pieds en tubes récapés, et les footballeurs sont composés de vieilles fourchettes à pique tordues fixées sur les axes. Les balançoires pour les enfants sont faites avec des pontelles coupées en leur milieu, un bon coussin placé à l'intérieur. Disons que l'ensemble des objets fabriqués dévoile un goût esthétique raffiné. Ce qui est fondamental également, c'est l'entretien d'une relation sensible avec le contexte social, urbain et architectural. Il s'agit de créer un milieu autonome qui fait signe à son environnement. Les constructions sont liées à la pratique du pêche. L'eau est toujours à côté, elle rappelle que la nourriture ne s'épuisera pas, qu'il



sera possible de manger, même si on n'a pas grand-chose. Et le temps, c'est en temps indéfini de la pêche, ce temps qui s'est pas compté, ce temps qui permet la rêverie. Pareille fiction domestique s'inspire de la « vie au cabanon ». Le cabanon des pêcheurs est un véritable mythe. Il est le lieu d'une autre vie, d'une vie séparée des tourments de la ville, tout en pouvant être dans la ville elle-même. Une vie de liberté quotidienne, un art de vivre, un art d'inventer la vie dans une atmosphère continuelle du « presque rien ».

Au cours d'une exposition, *Les Magiciens de la terre*, organisée à Beaubourg et à la Grande halle de La Villette, bon nombre de créateurs du monde entier, recherchés par les commissaires d'exposition dans leurs lieux les plus retranchés, ont présenté ce qui devait être considéré comme œuvres de grande valeur, au même titre que les œuvres des artistes de renommée mondiale. Or, ces créations n'étaient pas pensées à l'origine comme des œuvres d'art, elles le sont devenues à partir du moment où elles ont été intégrées dans le marché de l'art. C'est toujours ce rapport que la culture occidentale entretient avec les objets primitifs : leur valorisation en tant qu'œuvre dépend exclusivement des procédures de spéculation. L'expérience de Mari-Mirarompt-elle avec le mythe de « l'œuvre primitive » comme procédé spéculatif de valorisation culturelle et financière ? Cela n'aurait aucun sens de vendre tel ou tel objet confes-

tionné à partir des résidus collectés. Dans cette expérience, le « faire » l'emporte sur le prêt-à-porter artistique : les objets eux-mêmes ne continuent à faire sens que par la transmission de leur valeur projective. L'enjeu est de mettre en œuvre des valeurs esthétiques décanonisées par la consécration institutionnelle de l'art. Il s'est plus question de faire référence, le principe de valorisation de la valeur disparaît dans un processus de création qui vaut pour lui-même.

Mari-Mira se présente comme un « univers transportable et évolutif ». L'artiste est un inventeur. Le champ d'expérience de sa création est celui de la vie de tous les jours. Aucune prétention artistique n'est mise en avant pour elle-même, c'est le rythme de l'invention qui crée l'espace, qui le façonne, et qui rend harmonieuses les manières de vivre. Un mode de vie n'est pas le fruit d'une adaptation à un espace déjà constitué, il se met en forme au même temps que l'espace lui-même. C'est le « presque rien » qui permet une telle dynamique, parce que « l'événement est l'invention esthétique de la vie elle-même ». « L'évolutif » se conçoit à partir du « presque rien », comme une démultiplication événementielle de la vie quotidienne. La contingence propre à l'existence quotidienne n'est plus un obstacle à l'organisation de la vie, elle devient un principe fondateur, elle s'impose comme une « raison d'être ». L'art de vivre en devenant l'art tout court anseantit la

distinction entre l'acteur et le spectateur. L'inventeur, le créateur, et celui qui joue de ses créations constituent le même individu. Un tel idéalisme conduit à la conception d'un monde qui ne vit plus de son spectacle, mais qui transforme l'effet spectaculaire en mode de vie, chaque détail confortant la jouissance collective et individuelle d'une telle manière d'être.

Vivre et se voir vivre ne font plus l'objet d'une distinction puisque l'un et l'autre entrent en synecdoque. Œuvrer à chaque instant pour l'amélioration de la vie quotidienne, comme si toute finalité existentielle trouvait là son chemin naturel. L'assurance de la jouissance, sa confirmation rétrospective et prospective, tient à la permanence du regard porté sur l'évolution du mode de vie lui-même qui ne viendra jamais nier ce qu'on éprouve. Sur la voie de cette perpétuelle publication, le résidu, ce qui reste de la société de consommation, est source d'une satisfaction qui ne se mesure plus ni manque. C'est le principe même d'une auto-consummation idéalisée par l'usage infini des restes. Le résidu sans commencement ni fin, le résiduel pris tel qu'en lui-même comme figure d'un bonheur insoupçonné aux yeux des plus riches et des obsédés de la consommation. Le résiduel offre la figure toujours possible du compture. Si avec du « presque rien », on peut construire un espace somptueux, n'est-ce pas le signe de la négation du gaspillage? Que l'utile puisse naître de l'in-

utile, ou plutôt de ce qui est condamné au rebut, voilà qui voudrait donner la preuve publique qu'on peut vivre mieux avec peu dans la mesure où on est habile et où l'on a un souci esthétique de vie.

Mais-Mais risque de passer pour un modèle d'art social dans un contexte politique où le lien social lui-même tend à être présenté comme une finalité esthétique de la vie quotidienne en ville, même si cette expérience n'affiche pas de vocation sociale a priori. La culture exubée comme une mise en scène active d'une esthétique de la vie quotidienne aurait pour mission de redonner confiance à ceux qui n'ont pas grand-chose en leur faisant croire qu'ils peuvent (peut-être mieux que les autres) décider d'un art de vivre quotidien. Est proposé là un étrange retournement de l'état de misère : c'est à partir du « moins » qu'on peut inventer le « plus ». La pensée d'une « esthétique de la vie quotidienne » viendrait de ceux qui disposent de moins de biens. Et celle-ci s'élaborerait comme un programme d'insertion naturelle à la société, grâce à la reconnaissance publique d'une certaine singularité artistique qui devient du même coup un principe fondamental de la régulation de la violence urbaine. Cette perspective présente un avantage sérieux pour les pouvoirs publics, qu'ils soient de gauche ou de droite : la reconnaissance de la qualité de vie des plus démunis passe pour un facteur de cohésion sociale.

La vie sociale elle-même peut-elle être l'objet d'une esthétique? Les pratiques culturelles qui consistent à rendre les mémoires des habitants plus vivues, plus actuelles grâce à la vidéo, à la photographie, à l'écriture aussi, ces pratiques ont-elles pour finalité de raviver une communauté à partir de l'histoire individuelle et familiale? S'il s'agit d'une composition musicale, d'une chorégraphie, ou d'une performance, on pensera que «c'est encore de l'art», mais s'il est question de la «parole des habitants», ou d'une mise en scène par la photographie de la «vie en ville», on hésitera à dire que «c'est de l'art». Puisque cette distinction persiste dans son ambiguïté même, les commanditaires des municipalités choisissent le plus souvent l'ensemble des possibilités qui leur sont proposées pour donner l'apparence d'une vie culturelle et artistique à leur ville. L'œuvre artistique ne suffisant pas à créer des liens de communauté, il est bien évident que les pratiques culturelles sont requises pour entretenir la représentation constante d'une certaine dynamique urbaine. Quelle que soit leur pratique, les «artistes en résidence» deviennent les promoteurs d'une pareille dynamique, car ils sont censés saisir, par leurs manières de faire et de dire, ce qui sommeille en la ville, ce qui est là de manière potentielle et qui reste appelé à une révélation publique.

L'artiste opérant sur le long terme dans une ville se fait travailleur social d'un

genre particulier puisqu'il vise à encourager des potentialités de création chez les adultes ou chez les enfants. Il n'impose pas son œuvre, il suscite les possibles de la création comme autant de moyens de vivre en communauté, tout en préservant la singularité de chacun. La relation à la ville est double. D'une part, elle tient à la manière dont la «vie en ville» advient comme source de l'imaginaire, et d'autre part, elle se soutient des fragments de communauté construits grâce à de telles expérimentations esthétiques. L'idéologie qui prévaut ne trouve pas ses motivations seulement dans un appel à la réappropriation de la ville par ses habitants, jeunes ou plus âgés, mais surtout dans la reconquête d'un lien social qui découlerait par lui-même sa dimension esthétique. Ce rapprochement entre l'art et la vie, s'il n'a peut-être rien de vraiment spontané, demeure l'objectif implicite d'une dynamique culturelle qui met au premier plan la stimulation des possibilités de création. Personne ne viendra contester le bien fondé d'un pareil dessein puisqu'il en va de la construction d'une alternative pleine d'espoirs aux menaces de violence et de destruction qui ne cessent de peser sur toute cité. Les excès de déniage qui peuvent se manifester restent bien secondaires au regard des effets bénéfiques escomptés quant à la restitution d'une harmonie possible de la vie urbaine. Il suffit pour les pouvoirs publics de choisir plusieurs

registres d'expérimentation et d'exhibition, travailler le long terme grâce à des opérations qui rendent le lien social, promouvoir des images fortes grâce à l'implantation d'œuvres artistiques, soulever le patrimoine dans sa diversité, créer un festival annuel... Aucun choix ne vient contredire l'autre. Plus les choix s'accumulent, plus la ville offre l'image de sa propre dynamique culturelle.

Il est difficile pour des artistes qui, d'ailleurs ne revendiquent parfois même pas le statut d'artiste, de rejeter un encadrement social puisque leur travail même en devient l'objet et la finalité. L'assignation à un rôle de thérapeute du social peut les empêcher d'exprimer ce qu'ils sont en mesure d'imaginer comme une alternative utopique. Faut-il croire pour autant que le travail artistique puisse transcender toute gestion thérapeutique du social? Considérons deux attitudes différentes : le photographe qui prend des clichés de la réalité sociale, et celui qui mène une longue expérience sur un territoire déterminé avec des gens dont il fait des portraits. Tout naturellement, on dira que le premier a une conduite de reporter, qu'il saint au vol des preuves de cette réalité sociale, tandis que le second, comme les anciens ethnologues, vit avec ceux qu'il prend en photographie, passant parfois plusieurs années sur le même territoire. Leur démarche semble différer par référence au temps, l'un opère dans l'instantané, l'autre dans la durée. Vouloir saisir la

réalité sociale, c'est partir du principe que la «réalité en image» est elle-même «la réalité vécue». Tantôt le film ou la photographie servent de preuve, tantôt, ils idéalisent la réalité présentée en prétendant révéler une certaine philosophie de l'existence. Aussi en est-il des photographies, des vidéos qui prétendent saisir la vie quotidienne des passés, des sursis dans la ville. Les phrases retenues au cours d'un montage vidéo sont toujours des phrases appelées à démontrer publiquement combien le fait d'habiter la rue, d'être dehors incite à penser au monde, à la vie et aux autres, d'une manière plus exaltée. Et cette démonstration d'une «pensée existentielle» ne cesse d'être mise en valeur par le montage filmique d'une façon qui masque difficilement une démagogie retorne — celle-ci laissant entendre que plus on est pauvre, plus on pense la vie avec une acuité intellectuelle exceptionnelle. Au cours d'un montage vidéo, un «homeless» au visage trappu, et pourtant souriant, est contrain à adresser un message au monde. Cette adresse à la cantonade prend un aspect solennel puisque celui qui l'effectue ne se tourne vers personne afin de dire ce qu'il pense de plus profond ou de plus futile. Cet «homeless» hésite, son regard devient hagard, ses lèvres bougent légèrement. Il finit par dire qu'il n'a rien à dire. Ce qui, bien entendu, au comble d'une pareille démagogie, conforte l'idée que le plus haut degré de la pensée reste le silence absolu. Au-

delà de toute réflexion possible, il n'y a plus rien. Telle est la philosophie suprême du «homeless» qui semble ainsi penser mieux que les autres puisqu'il pense ne pas penser. Ainsi s'accomplit la reproduction esthétique du plus dénué.

Dans les squats d'artistes, la volonté manifestée est d'échapper au système des subventions, et de pratiquer un art en ville, dans des conditions illégitimes, en démontrant que la liberté de faire peut se réaliser au cœur de la vie citadine. Point n'est besoin d'une protection institutionnelle pour entreprendre un travail artistique. Et la ville elle-même offre par ses rejets, par ses déchets, une incroyable source de matériaux, de lieux pour vivre cette liberté de la création artistique. La ville se présente comme la territoire idéalisé de ces possibles. Les squats d'artistes constituant une entreprise communautaire, leur rôle social, ils le vivent au jour le jour, sans se représenter qu'ils l'exercent. Certaines personnes, dans ces squats, ont d'ailleurs une position «anti-sociale» puisqu'elles refusent d'être des «souterrains de sécurité» en utilisant les lieux pour «faire du social». Affichant un mépris à l'égard des institutions qui seraient susceptibles de récupérer leur travail de création, la liberté revendiquée dans les squats d'artistes ne veut effective, même si elle peut sembler très idéaliste. Si le squat d'artistes tient à affirmer son auto-

me, voire son autarcie économique, ce n'est pas à la suite d'un repli dans un espace abusivement privatisé, mais au contraire, en rendant public ce qui devrait ne pas l'être. Les squats d'artistes sont ouverts au public en permanence, ils reçoivent une quantité étonnante de visites, ils se constituent eux-mêmes comme espace public alors qu'ils donnent l'apparence du «ghetto». Simplement, il faut avoir le déur de franchir la barrière imaginaire qui sépare le squat de la vie quotidienne habituelle dans l'espace public. Car l'idée qu'on entre dans un autre monde ne déplaît pas aux occupants, quand bien même on les regarderait comme les primitifs de la ville. Les tentatives de résistance à l'institutionnalisation de l'art relèvent-elles de cette illusion qui consisterait à imaginer que la marginalité demeure encore possible comme une esthétique de vie? Marginalité, subversion, anomie ne sont plus les termes appropriés pour désigner des manières d'être et de créer «en ville». Le squat d'artistes s'intègre à l'espace urbain par sa différence même. Il ne provoque pas une disruption de la gestion urbaine, il impose par sa présence, un écart de «point de vue», en montrant comment la ville est en soi le territoire des possibles de la création artistique. Même s'il s'effectue dans un espace illégal, l'acte d'exposer, l'acte constitutif de la reconnaissance publique d'une création artistique, n'est pas pour autant aboli. La poésie que le bourgeois cultive

peut prêter à des lieux d'exposition incongrus ne fait que consacrer la jouissance esthétique globale que lui offre sa ville.

Le travail ou l'œuvre se suffisent plus, ce sont le groupe, le territoire qui permettent à un processus esthétique de s'élaborer tel qu'en lui-même. Le développement des communautés d'artistes montre combien, en deçà de tout critère artistique institutionnel, la valeur attribuée au travail de création reste déterminée par le groupe. Ainsi la singularité n'est-elle plus nécessairement individuelle puisqu'elle est susceptible de venir d'une synergie de pratiques artistiques qui se présente elle-même comme une figure esthétique urbaine.

### 3. La ville et les singularités quiconques

Les artistes peuvent se plaindre du manque d'intérêt que les élus manifestent à leur égard, en invoquant l'accroissement d'une demande sociale de « l'art dans la ville ». Les gestionnaires des institutions concernées ont, de leur côté, bien du mal à pouvoir repérer ce qui est émergeant, ce qui fait signe dans la ville. Cette tentative de repérage de ce qui pourrait paraître nouveau se confronte à un sentiment de saturation. Les difficultés d'évaluation de telles expérimentations artistiques sont symptomatiques, non d'une incapacité à établir des critères, mais bien plutôt d'une impossibilité d'échapper à un certain nivellement du sens donné aux œuvres. Si on additionne dans une ville les opérations culturelles, les interventions artistiques ponctuelles, les spectacles, l'aménagement esthétique de l'espace urbain, force est de constater qu'une certaine synergie politico-culturelle demeure soutenue par un pareil rythme qui donne à la ville bonne partie de son image. On

peut se réjouir de ce florilège culturel permanent mais on peut se dire aussi que la singularité des expérimentations proposées, perdant toute possibilité d'être remarquée, se trouve réduite à la seule question de la notoriété. Ou faut-il considérer que l'exhibition culturelle se suffit à elle-même, et qu'en se suffisant à elle-même, elle forge ce qu'est la ville ?

Comme le jugement de goût est aboli par le relativisme des points de vue, il est difficile de croire en la possibilité même de pratiquer des distinctions remarquables. On s'accorde à penser que désormais la singularité est elle-même produite par les médias, par les critiques d'art, par les artistes eux-mêmes, qu'elle se travaille, se conçoit, se promulgue... Elle n'a rien d'accidentel, d'imprévisible, elle est, comme dans une campagne publicitaire, le résultat qui confirme une notoriété acquise grâce à une stratégie de communication bien conduite. Il est pourtant clair que, face à l'équivalence des produits culturels, la nécessité de la distinction fait partie de la gestion culturelle. Les projets culturels ou artistiques présentent presque toujours la même volonté de convaincre les commanditaires potentiels de leur propre singularité. Nul doute que la reconnaissance du singulier ne soit l'effet d'une détermination elle-même arbitraire. Les stermements des élus ou des gestionnaires, provoqués par les risques d'un pareil arbitraire du choix s'apaisent grâce à l'apparition

de entières sociaux. L'intervention artistique se doit de « faire bien », de réaliser avec les aspirations d'une citoyenneté en acte. Cette vocation de réparation, de production de lien social est désormais imposée à la création artistique, à toute expérimentation culturelle, comme une finalité première qui dissipe les incertitudes. La reconnaissance de la singularité vient de la soumission de tout arbitraire de la subjectivité créatrice à l'évidence de la nécessité sociale de l'art dans la ville.

Prétendant répondre à des aspirations sociales, la gestion culturelle impose des espaces de contrôle, des stratégies d'expression, de perception, comme autant de moules à configurer les modes d'appréhension esthétiques de la vie quotidienne. Il n'y a pas de projet offert aux aspirations individuelles ou collectives qui ne se soide pas par le fait d'un cadrage de perception. Tout regard du citoyen porté sur la ville contient pourtant les possibilités de sa propre liberté parce qu'il demeure lié à l'expression incontrôlable des contingences de la perception, ces contingences que la ville trahit à tout moment. La puissance de son regard ne vient pas seulement de sa curiosité, de sa disponibilité, elle vient aussi de l'irruption accidentelle du réel en ville. Or, l'expérimentation culturelle se fonde sur une occupation impérieuse de la labilité des sensations visuelles ou sonores, elle laisse croire qu'elle leur donne forme, mais elle leur impose un mode de réactivité – tel un dispo-

est devenu le principe dominant de l'expérimentation artistique contemporaine, il faudrait approfondir les mutatis dont le réel tel qu'il est, provoque une description des effets mêmes de la réceptivité. Le réel est ici pris dans son sens accidentel, inattendu, voire inassumable, à l'opposé d'une réalité objective, d'une réalité produite et gérée. Le réel peut à tout moment faire irruption dans «ce qu'on tient pour une réalité», mais il n'est pas souvent perçu comme tel, car le pouvoir de détermination du sens imposé par les modèles culturels semble bien anéantir sa puissance de manifestation. Avec la sur-visibilité culturelle, l'irruption incongrue du réel tel qu'il est, devient immédiate du visible jusqu'à être invisible.

Ce qui advient comme singularité quelconque crée son propre effet de réel. Soyons clair : aucune œuvre, aucune expérimentation artistique, aucune expérience culturelle ne permettent de dire ce qu'est la singularité quelconque. Celle-ci n'est pas une nouvelle catégorie de classement ou d'évaluation. Elle est la négation même de toute catégorie a priori. Si elle crée son propre effet de réel, de manière accidentelle, c'est dans la mesure où elle est tout au plus capable d'induire un saisissement. Elle est donc fondamentalement liée aux mouvements mêmes de la perception, elle rétablit la distinction entre

spectateur et acteur, et du même coup, elle ne s'inscrit jamais dans le cadre de production spectaculaire de l'exhibition culturelle contemporaine qui s'est acharnée à abolir la distance entre l'acteur et le spectateur. Si une expérimentation artistique peut être l'expression d'une singularité quelconque, c'est indubitablement de toute volonté déterminée du sens qui lui est attribuée. Mais comment est-il possible qu'un effet de réel se crée lui-même dans un contexte où l'encadrement institutionnel de la culture configure à la fois le rapport de réalité entre l'art et le social et les modèles sémiotiques de l'interprétation esthétique?

L'hypothèse de la singularité quelconque permet d'ouvrir la disponibilité curieuse de la perception aux effets de réel incongrus que provoque une expérimentation artistique. Cette union est occultée par les modalités de légitimation, par les finalités sociale et citoyenne octroyées à la création artistique. L'obscuration du partage avec le public finit par instaurer des structures d'échange qui avouent l'irruption du réel. La stimulation de la création dans les ateliers institutionnellement conçus à cet effet ressemble à l'accompagnement aux mourants dans les soins palliatifs : l'enjeu est de faire renaitre le goût de créer sur un fond de déchéance sociale entretenue comme décor obligé. Ceux qu'on appelle «les acteurs de la culture» laissent peut-être émerger de telles possibilités de création ou de perception, mais ils s'achar-



trif spéculaire qui trace par avance leurs possibilités de sens, tout en laissant imaginer qu'un tel encadrement réflexif serait le bon même de la beauté.

La ville est le territoire d'une excentricité du quelconque. Mais qu'en est-il d'une singularité quelconque ? Selon Giorgio Agamben, auquel nous empruntons cette expression, « En Quelconque dont il est ici question ne prend pas, en effet, la singularité dans son indifférence par rapport à une propriété commune (à un concept, par exemple l'être rouge, français, musulman), il la prend seulement dans son être telle qu'elle est. La singularité renvoie ainsi au faux dilemme qui contraint la connaissance à choisir entre le caractère ineffable de l'individu et l'intelligibilité de l'universel »<sup>10</sup>. Le qualificatif « quelconque » ne signifie pas d'importance quelle singularité, mais la qualité d'une singularité telle que de toute façon il importe qu'elle soit. Le sens de « quelconque » annule la référence à un classement préalable des choses remarquables. Il ne s'agit pas d'une banalisation de la singularité, quoique celle-ci existe de fait si on considère l'équivalence des choses tenues pour singulières comme le signe même de la banalité. Le quelconque n'est pas le banal, du moins tel qu'il est cultivé aujourd'hui. Pris comme une qualité possible, voire essentielle, de la singularité, il ne désigne pas la qualité de la chose considérée comme singulière. Ce n'est pas la manière de comprendre ou d'appréhender.

préciser la chose qui le définit, mais son énoncé implique déjà la compréhension supposée de la chose : « La singularité quelconque n'est donc jamais intelligence de quelque chose, mais seulement l'intelligence d'une intelligibilité<sup>45</sup>. » Il ne s'agit pas d'une singularité plus spontanée, plus immédiate, ou rendue plus sensible par son induction présumée. C'est le contraire : la singularité quelconque est appréhensible comme l'effet de la saturation spéculative que produit la réflexivité. Au moment où les sociétés contemporaines atteignent un haut degré de réflexivité, au moment où elles parviennent à se saisir plus que jamais en miroir d'elles-mêmes, le quelconque advoquant des effets les plus excessifs de leur organisation spéculative. Il ne s'agit pas d'un retour à une forme primitive des sensations, mais de la découverte d'une parole archéologie des sensations au sein même du savoir de la réflexivité.

Lienjou est complexe : au lieu de revenir à un « langage d'avant les mots » (A. Artaud) qui fluit par législer momentanément tout un culte de la subjectivité créatrice dans des dispositifs culturels dont l'ordre est purement réflexif et spéculaire, il faudrait enseigner ce qui advoit de « l'intelligence d'un acte d'intelligibilité », c'est-à-dire du principe reproductif de la réflexivité. En d'autres termes : au lieu de faire encore appel aux émotions immédiates, à la sensibilité première, cette opposition au redoublement spéculaire qui

nent à inscrire celles-ci dans des dispositifs de sens qui légitiment seulement leur fonction.

Retour sur la ville, la ville qui est la source des singularités quelconques parce qu'elle demeure le grand théâtre des effets de réel qu'elle provoque à l'infini même de toute intervention artistique. Selon Jacques Rancière<sup>14</sup>, « la révolution esthétique, c'est d'abord la gloire du quelconque ». Seulement le culte du quelconque bascule dans une esthétique généralisée ou dans cette mode contemporaine d'un amour communautaire pour le banal, il repose sur le principe « tout a une valeur, il suffit de la reconnaître ». La distinction est alors rétablie au nom de la valorisation du quelconque. Les histoires individuelles reconstituées par les « artistes de proximité », par ceux qui pratiquent du bien social au jour le jour, sont le fruit de cette valorisation démocratique du quelconque. Pris comme signe d'une révolution politique et esthétique, le quelconque valorisé socialement comme un fait de l'expression artistique, rétablit une figure nommable de la singularité. Dès qu'il est objectivé, le quelconque devient le contraire de ce qu'il était, il se fait signe distinctif. L'hypothèse de la singularité quelconque ne prend forme et contenu qu'au moment où la confrontation à la réalité – à cette réalité rendue objective et conceptualisée par nos modèles de représentation – produit un effet de réel qui fait fiction. Le principe de réflexivité est ébranlé, quand la

fiction crée à son tour son propre effet de réel. A tout moment, la ville rend possibles, par sa faculté d'absorption de ce qui paraît, de ce qui s'inscrit dans l'espace, des effets de réels dont la puissance fictionnelle se sépare de ses origines individuelles et distinctives. Territoire sans nom de la contingence des instants de la création, la ville demeure l'épiphane des singularités quelconques. Ainsi réussit-elle à faire œuvre d'elle-même.

### Conclusion

Venise, arriver à la gare, descendre du train au petit matin, traverser le liall, et regarder la belle apparence de la cité devenue mythe. À chaque retour, recommencer volontairement le coup de la première vision. Tout faire pour que le souvenir demeure indéfectueux, pour qu'il ne prenne pas la forme d'une trace trop infirmes. Retourner dans la ville et ne plus jamais ouvrir un plan, Suivre la foule, Rialto, San Marco, Fondamenta Nuova. Directions uniques en lettres noires sur fond jaune. Marcher, les yeux presque fermés, dans le dédale des ruelles, entrevoir les gens qui jouent à disparaître pour apparaître. Quitter la foule, faire semblant de se perdre. Se convaincre d'avoir tout oublié, franchir des ponts, s'arrêter un instant sur une place, puis sur une autre, et finir, à force d'aller et venir, par se retrouver toujours au même endroit en ayant la certitude de s'être vraiment perdu. Rester immobile comme une statue, tendre le bras droit vers le ciel, joindre les poëtes, la tête légèrement inclinée en arrière.

Faire de soi-même un trompe-l'œil dans le décor. Et reparti, en habitant pensif, conduit par des habitudes étadiques, comme un travailleur vénitien. Pour montrer qu'on est bon d'ici, indiquer aux touristes qui le demandent, leur direction, sans manifester la moindre hésitation. Prolonger « les amours mortes », boudoirer quelques onomatopées de la Langue italienne. User des artifices de l'intégration. Attendre d'avoir faim, prononcer un mot au hasard des empanes stimulables : *caryaceto*.

Après le déjeuner, regard porté sur les mêmes tableaux, la Veechia de Giorgione, la crucifixion du Tintoret, Saint Georges terrassant le dragon, justement de Carpaccio. Retour obligé au déjà vu, dans l'attente de l'émotion, celle qui est aussi prévue, prête à se reproduire depuis la première fois, telle la considération d'un plaisir esthétique tant mérité. Le détail inattendu viendra peut-être lui donner son surcroît de nouveauté, ou ce jeu de lumière qui n'étant pas au rendez-vous lors de la visite précédente. Rien n'a pourtant changé. Ici, la restauration ne se fait jamais trahison, elle demeure discrète, elle consiste à maintenir en l'état ce qui est là, pourtant rongé par les eaux de la mer. Toute modification trop intempestive serait un sacrilège. La douceur du patrimoine tient à l'éternité de ses couleurs et de ses lézardes. Elle est si présente qu'elle n'a plus besoin de se signifier. Elle borne les mouvements idéologiques des

passants et leur offre l'assurance d'une gratitude partagée en clichés d'extase. La masse des touristes n'est pas si violente, elle s'épuise dans le labyrinthe de la fablie monumentale. Chaque éguse, chaque pont font signe aux souvenirs lancinants de ceux qui reviennent, de ceux qui ont eu établir un pacte avec une beauté si docile.

Rencontrer celui qui vit là depuis tant d'années, lui demander de ses nouvelles, l'écouter parler de son désir de partir, entendre les raisons qu'il donne de rester encore, tandis que la ville se vide de ses habitants. En somme : quitter la masse des touristes pour voir un Vénitien, le toucher, le pincer afin de constater qu'il n'a pas été pétrifié, qu'il demeure bien vivant, toujours capable de faire des projets. Capter l'incroyable - apprendre qu'il n'est pas malade de nostalgie, qu'il ne regrette pas d'être ailleurs, même s'il prononce quelques phrases sur l'Ailleurs. Il est vrai qu'il n'est pas un Vénitien authentique, qu'il n'a pas poussé son premier cri dans une clinique riche de stupeur. Et puis, tous ces livres écrits sur Venise, dans Venise, en pensant à Venise... Tant de raisons d'aimer ou de détester la ville !

Modèle de la cité, sans aucun plan préconçu, modèle réussi grâce à un croissement organique. La pure fonctionnalité, de l'administratif au manufacturé, du religieux au civil. L'Arsenal, Murano. On reconnaît encore l'intégralité des zones industrielles

dont la conservation patrimoniale fait aujourd'hui oublier les activités industrielles. La ville qui, selon les historiens des villes, se duplique de l'intérieur à partir du noyau central (San Marco), en évitant les engorgements. La fluidité même. Celle que les touristes sont bien en peine de présenter quand ils ne bougent dans les ruelles. Celle qu'ils apprécient en gondole quand ils entendent chanter la barenzola. Le symbole de la cité idéale, comparé par Lewis Mumford à la capitale d'Utopie de Thomas More, Amasrotte. La représentation impléite de l'ordre prédomine bien plus qu'une atmosphère de fête, elle n'a rien de contraignant, elle demeure modeste comme les fruits d'une ordonnance austère du pouvoir. Ville des masques et des artifices, dit-on encore, afin d'oublier la rigueur d'une archéologie urbaine rendue pérenne grâce à cette fiction d'un arrêt sur le temps.

La nuit, le clapotis. Les bruits organiques qui n'en finissent jamais. Les places vides et sombres. Étendu sur un lit, les paupières closes, les oreilles bien ouvertes avant le sommeil, et la souvenance machinale du dédale. Ce n'est pas la ville qui fait songer à la mort, une ville ne peut pas être dédiée aux vicieux masques, Venise offre seulement cette étrange vacuité mortelle comme prélude aux délices d'un temps éperdu. Le clapotis ne se chiffre pas, il rythme un mouvement dont

L'identité des cadences provoque la répétition de l'oubli comme source intarissable de toutes les mémoires. L'eau qui ne doit jamais entre les murs et les embarcadères, l'eau qui sonde la digestion de l'histoire. Se rappeler d'être allé là ou encore là, pour tomber enfin sur un lieu inconnu. Refuser de dormir, sortir du lit, y retourner, pour voir qu'il en était ainsi, pour sentir ce qui revient à la surface. Dans l'obscurité, le souflet d'une haleine fétide, l'odeur instantanée balayée d'un coup de vent. Le goût étrange de l'immortalité.

S'asseoir là, au pied d'un embarcadère, songer au temps, à l'amour, à la mort. Une trinité mentale. Se laisser bercer par la sagesse vénitienne : apprendre à disparaître dans l'éternité en goûtant aux jouissances post mortem. Attendre cependant le lever du jour, le ciel rouge, le retour des croyances inépuisables au cœur de la cité dont la beauté sublime demeure désaffectée. Et brusquement, ce souvenir congruent : de l'autre côté du monde, à Las Vegas, une Venise neuve et toute propre. La pureté absolue du pastiche. Sous une voûte étoilée, les palais bien imités, les canaux avec une eau transparente, les gondoles brillantes, plastifiées, les femmes asiatiques qui chantent en italien, et les machines à sous. Le dédale des jeux. La Venise bâchée. Leurre de la conservation maléfable : l'éternité figée par des matériaux qui ne rouillent plus. L'entre-deux mondes de la virtualité. La fiction parodique,

qu'on dit être sans âme mais riche de sensations fortunées, et le tableau émouvant d'une réalité perdue et conservée<sup>41</sup>.

**Le clonage des villes.** Duplication patrimoniale et renaissance perpétuelle du kitach. Venise de Chine, Venise de Belgique, Venise du Puitsou. Modèle du passé et lieu d'exposition des œuvres architecturales qui représentent la mutation des mégapoles. Venise, la cité des biennales d'art et d'architecture. La cité pétrifiée où s'exposent les symboles de l'avenir esthétique pour les villes du monde entier. En l'année 2000, le thème de la biennale d'Architecture à Venise, fut un véritable impératif lancé aux architectes : « Moins d'esthétique, plus d'éthique ». L'invocation de l'éthique fait figure d'un rappel à l'ordre moral. Toute attitude esthétique devient scandaleuse face à la « misère dans le monde ». L'architecte est sommé de prendre conscience de l'abus de ses intentions esthétiques. Moins d'esthétique, plus d'éthique, telle serait l'outrecuidance du riche (terme vieilli certes mais encore signifiant) qui se corrigerait grâce à la commémoration esthétique pour la misère perçue comme « richesse du pauvre ». Avec la reconnaissance des architectures éphémères, les formes d'urbanisation produites par les habitants eux-mêmes créent l'illusion d'un « droit à la ville » (Henri Lefebvre) retrouvé malgré l'état de pauvreté, mais elles finissent par servir la promotion

ment, les architectes ne font pas que des œuvres architecturales. Ils fabriquent aussi cette uniformisation urbaine qui caractérise les mégapoles du monde. Au lieu d'être « partage du sensible », l'esthétique est l'artifice public de la légitimité morale du politique.

# Notes

- 1 J.-L. Nancy, *La Ville ou le non*, p. 12, Mille et une nuits, Paris.
- 2 Lewis Mumford, *La Cité à travers l'histoire*, p. 464, Seuil, Paris 1964.
- 3 Lewis Mumford, *idem*, p. 308.
- 4 Lewis Mumford, *idem*, p. 465.
- 5 cf. Paul Ricoeur, *Une histoire de la ville*, La Découverte, Paris, 1997.
- 6 John Ruskin, *Les sept lampes de l'architecture*, p. 204, Desclée, Paris, 1947.
- 7 John Ruskin, *idem*, p. 206.
- 8 Julien Greay, *La Pierre d'une ville*, p. 9, José Corti, Paris, 1986.
- 9 Julien Greay, *idem*, p. 108.
- 10 Julien Greay, *idem*, p. 102.
- 11 Jean Renaudie, *Evreux*, p. 69, Galilée, Paris, 1992.
- 12 Mike Davis, *City of Quartz*, p. 18, La Découverte, Paris, 2000.
- 13 Lewis Mumford, *op. cit.*, p. 335.
- 14 Georg Simmel, *Reine, Florence, Venise*, p. 14, Albin, Paris, 1955.
- 15 Georg Simmel, *idem*, p. 18.
- 16 Henri Malitour, dans son livre, *L'Art, l'indes et l'ère, dix* « Lorsque nous regardons une statue de différents points de vue, à chaque profil successif sous lequel elle apparaît, correspond une autre image. Une statue d'Aphrodite ou d'un athlète nous offre des images dif-

d'un esthétisme de la misère. Ce culte de l'éphémère, ce culte qui nous conduit à sacrifier ce qui est déjà en instance de disparaître – de quoi nous protège-t-il ? Une telle vision «esthétique» du monde, soutenue par la bonne conscience morale humanitaire, délivrée des enjeux et des conflits politiques, se porterait du Nord vers le Sud, transformant une majeure partie de la planète Terre, en espace et en temps des utopies encore possibles pour le devenir de l'humanité. La croyance en une autonomie locale et précaire de la réalisation urbaine peut fort bien servir de faire-valoir au grand ouvrage architectural. Car le libéralisme de la mondialisation se satisfait de cette union entre la grande œuvre comme signe des temps futurs et la création sporadique locale qui devient le signe d'une obligation à l'auto-esthétique. Le plus dénué est destiné, dans l'ordre spéculaire de la mondialisation, à faire œuvre de lui-même en devenant avec sa maison et ses résiduels un objet esthétique dont il aurait été l'imitateur. Le moralisme esthétique se fonde essentiellement sur ce principe de la transfiguration de la pauvreté en défi de souveraineté. Pour celui qui n'a presque rien, sa capacité de créer un art de vivre devient comparable à une œuvre.

Selon Jacques Rancière, la politique devrait être appréhendée comme «partage du sensible». Telle serait la possibilité de son renouveau. Le «découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la

parole et du bruit "devrait définir" à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérimentation». Volant au secours de la politique – et du vide qu'elle laisse apparaître comme signe ultime de sa désaffection publique –, l'esthétique s'imposerait comme «le découpage sensible du commun de la communauté». Introduisant «un régime d'indétermination des identités, des positions de parole, de dérégulation des partages de l'espace et du temps», l'esthétique est «la fabrique du sensible»<sup>16</sup>. Ce serait là son enjeu politique majeur. Elle serait vouée à l'invention de formes nouvelles de vie, l'art n'étant plus une catégorie à part. L'hypothèse d'une subjectivité politique serait portée par un tel régime qui vit ses révolutions par effraction de la représentation. Investir les formes de la vie elle-même grâce à une intuition de cette constructibilité radicale de notre univers sensible, telle serait la politique «en puissance» dans l'esthétique. Pareil idéalisme suppose l'occultation, à des fins elles-mêmes politiques, de la gestion économique du culturel, de sa fonction sociale, ou encore de faire abstraction du produit culturel au nom d'une exaltation constante de la production comme possibilité d'un partage du sensible. Pourquoi considérer seulement la nature innocente d'un tel partage sans tenir compte de sa production réfléchie ? Comment croire qu'on puisse, dans le monde contemporain dominé par une esthétisation généralisée, retrouver

la forme commune d'une virginité esthétique comme l'annonce d'un retour innocent de la politique ! Il est certes louable d'imaginer que chacun puisse accéder à l'expérience de sa propre vie, mais comment chacun pourrait-il faire autrement pour survivre ! Ce que révèle l'esthétisme contemporain du social, c'est bel et bien le piège de la finalité esthétique de la réflexivité gestionnaire. Le développement fulgurant de la réflexivité des modes de gestion des sociétés contemporaines n'implique-t-il pas la production d'une « auto-esthétique » dont le fondement est la présence même de l'individu ?

La forme « politiquement correcte » de la gestion urbaine apparaît dans la démonstration publique d'une recherche des qualités de la vie comme fondement éthique d'une esthétique en ville. Soucieuse de promouvoir les représentations publiques d'une certaine *aménité*, la gestion urbaine ne découvre pas aujourd'hui seulement que la qualité de la vie est essentielle au fait de vivre ensemble dans une ville. Il y a longtemps que cette quête des qualités urbaines occupe l'esprit des gestionnaires des villes, et avant eux, celui des gouverneurs et des princes. Curieusement, les qualités d'une ville sont le plus souvent jugées perdues, délaissées. L'objectif affiché est celui d'une ré-appropriation nécessaire, d'une redécouverte, associée à des entreprises nouvelles de production de cette *aménité*. Si un art de vivre suppose des modes

d'intervention qui le déterminent, il répond aussi à des dispositions implicites déjà présentes à nos manières d'exister et à nos aspirations. À lui seul, ce terme d'*aménité* renvoi à la mode dans la perspective d'une résistance aux *nécessités* quotidiennes dans l'espace public, finit par jouer le rôle implicite de désigner ce que pourrait être une esthétique de la vie quotidienne. En somme, le moralisme gestionnaire, humaniste et universaliste, traitant la ville comme objet de soins, appelle aussi une « auto-esthétique » du citoyen pour remettre en scène la vie citadine. C'est une manière de réintroduire l'éthique au cœur de l'esthétique.

La fonction citoyenne de l'art ou de l'architecture est devenue l'impératif d'un moralisme esthétique qui fait figure d'engagement politique. Si l'œuvre architecturale, sculpturale, consacre l'image de la souveraineté d'une ville dans les pays riches, ne représente-t-elle pas une obscurité éternelle dans les pays pauvres ? Au même titre que les artistes, mais de manière plus spectaculaire, les architectes conservent les symboles majestueux des cités de demain. Les œuvres signées signalent ce qu'est déjà le futur de la ville comme si le vélocitarat de l'anticipation architecturale ne se séparait jamais de la convenance humanitariste qui consiste à ouvrir pour le « Bien » de tous. L'esthétique universelle est accusatrice. L'exemplarité de l'œuvre destine celle-ci à laisser des traces qui font fiction d'éternité pour l'humanité. Seule-



Cet ouvrage a été composé en  
de l'ère  
romain et italique  
&  
en feltre black  
régulier et heavy

Création Typographique  
de Jeanne-Marie Foua & Robert Torda

Il a été achevé d'imprimer en  
avril 2000  
sur les presses de la  
Nouvelle Imprimerie Laballery  
& Clémery (France),  
sur du papier des Papeteries de la Geste  
à Domène (France)  
Requiert par la  
Nouvelle Imprimerie Laballery

N° d'impression 304127  
Dépôt légal 2<sup>e</sup> trimestre 2000

l'écriture marquant que nous la voyons de face, de côté, de trois quarts ou de dos. Tous ces profils renvoient en même temps – même-ci étant «le plus d'éléments réunissant à l'échelle de ces modes d'apparence et pourtant témoignaient de par cette diversité que les marques».

17. Kervaire.

18. Nous empruntons cette expression au philosophe François Jullien qui l'utilise dans son livre *Le Japon est une idée*, Seuil, Paris, 1999.

19. Nathalie Henrich, *Edet contemporain*, *expos aux regards*, p. 33, Jacqueline Chaudon, Nîmes, 1992.

20. Vincent Morvan, architecte du cabinet Nouvel, *L'Écho de la Dordogne*, 14 février 2000.

21. Daniel Delpeyrot, *L'Esprit arlésien*, 25 février 2000.

22. «Le point de vue du Rouleau», *L'Esprit arlésien*, 11 février 2001.

23. Sylviane Lapeau, *idem*, p. 61.

24. Sylviane Lapeau, *L'Église Sainte-Marie de Seriat*, p. 69. Le Coteau, Porgues.

25. Max Bornemann, *L'Esprit arlésien*, 4 février 2001.

26. Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, p. 61, Côté, Belfort 1999.

27. Yves Michaud, *Le Crue de l'art contemporain*, p. 223, FUP, Paris 1997.

28. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, p. 37, Vrin, Paris, 1960.

29. E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, p. 116, Vrin, Paris 1965.

30. Nathalie Henrich, *Edet contemporain*, *expos aux regards*, p. 77, Jacqueline Chaudon, Nîmes, 1992.

31. Nathalie Henrich, *op. cit.*, p. 123.

32. Jean-Paul Robert, *Architecture d'aujourd'hui*, n° 515.

33. Michel Penzot, *De l'écriture à la scène*, p. 17, Extrême, Digne 2001.

34. Paula Bernabé-Jacques, *Les Fleurs de Aré : un objet culturel ?* L'Harmattan, Paris, 2000.

35. Stéphane Gaty, *Les André Rivin à Saint-Denis*, Éditions l'Entre-temps, 2001.

36. François Laroche, fondateur de l'association l'Étère l'ère, et directeur de Saint-Denis.

37. François Laroche.

38. Stéphane Gaty, *idem*, p. 65, éd. l'Entre-temps, 2001.

39. Stéphane Gaty, *idem*, p. 78.

40. Stéphane Gaty, *idem*, 274.

41. François Laroche.

42. Giorgio Agamben, *Le communauté qui vient*, p. 10, Seuil, Paris, 1990.

43. Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 11.

44. Jacques Harrois, *retretes séjourné pour la revue Abéc*.

45. Henri-Pierre Jodry, *expos des 1999* «Vente en usage» publiée par la Librairie française de Vénus.

46. Jacques Harrois, *retretes séjourné pour la revue Abéc*.